Ricardo Marques Martins

O sujeito lírico em *Dispersão*

Aspectos da modernidade na obra de Mário de Sá-Carneiro

RICARDO MARQUES MARTINS

O SUJEITO LÍRICO EM *DISPERSÃO*

ASPECTOS DA MODERNIDADE NA OBRA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livraria.unesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M345s

Martins, Ricardo Marques

O sujeito lírico em *Dispersão*: aspectos da modernidade na obra de Mário de Sá-Carneiro / Ricardo Marques Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-393-0210-9

1. Sá-Carneiro, Mário de, 1890-1916 – Crítica e interpretação. 2. Poesia portuguesa – História e crítica. I. Título.

11-8115 CDD: 869.1
CDU: 821.134.3-1

Este livro é publicado pelo projeto Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

A Claudina e Antonio, pais muito amados.
A Maria Dela Fontes Fernandes, que me apresentou o universo literário.
A Maria Lúcia Outeiro Fernandes, que me incentivou e acreditou neste trabalho.

Sumário

Não me destruas, Poema,
enquanto ergo
a estrutura do teu corpo
e as lápides do mundo morto.
Não me lapidem, pedras,
se entro na tumba do passado
ou na palavra-larva.
Não caias sobre mim, que te ergo,
ferindo cordas duras,
pedindo o não-perdido
do que se foi. E tento conformar-te
à busca do buscado.
Não me tentes, Palavra,
além do que serás
num horizonte de Vésperas.

Dora Ferreira da Silva (2004, p.30)

Proêmio

"Já conheço o ideal. No fim de contas é menos belo do que imaginava... E o meu amigo, o que tem feito?"

Este excerto (de um conto eloquentemente intitulado *O homem dos sonhos*) contém, na sua cotidianidade falada, uma ponta do fio que tece a obra poética (poesia que, nesse caso, toma a forma de prosa narrativa) de Sá-Carneiro – e que Ricardo Marques Martins destrinça e relaciona de forma tão precisa e elegante ao longo de seu comentário. Esse fio é aquilo a que se poderia chamar a banalização do sensível. Assim, tudo começa por conter mais beleza e intensidade quando é apenas imaginado, e a arte consiste em magnetizar de um modo extremo a dimensão escondida ou inapreensível desse ideal, um ideal que se toma por oposição ao real. Mas, quando as coisas são vistas em sua materialidade, então tornam-se triviais.

É por isso que o artista (o que olha a Beleza) não tem lugar nesta terra (ou naquela, o princípio do século XX numa Europa ainda ensopada de século XIX) de gente familiar e plana, porque ele é o representante da existência última, maior, mais alta, ele é o transportador do fogo que alimenta e devora todas as formas do sensível. A Beleza,

o Ideal, as coisas expandidas, a sensação ampliada, os *indícios de oiro*, a revelação de um outro mundo mediante sugestão, eis o que só através das antenas poderosíssimas do artista pode ser conhecido, e também o que exila o artista para uma dimensão inumana.

Nesta obra malograda e genial, o ponto de intensidade – para chamar assim àquele *golpe de asa* que Sá-Carneiro tematiza – consiste no fato de nos dar a ver, exposta na sua nudez perfeita, a mutação dessa mesma ideia poética central – ainda tardo-romântica – da fratura real/ideal, caracterizadamente decadentista e de inspiração baudelaireana direta, naquilo a que se chamará em Portugal o Modernismo. E o Modernismo consiste, pelo contrário, na projeção do ideal sobre o real, na coincidência entre o real e o ideal (o presente e o futuro são tão belos como o distante e o passado, e, no dito de Marinetti, um automóvel de corrida é tão belo como a Vitória de Samotrácia). De fato, aquilo que acontece é que este artista, este poeta, apesar de decadente e tudo, consegue, por virtude da sua concentração e velocidade, alcandorar-se até ao ideal, percorrer, voando, os continentes do sonho – e regressar (ou, noutra leitura: como Ícaro, cair). Esta catábase inversa de um Orfeu aviador é a fórmula encontrada por Sá-Carneiro para ingressar à força no mundo à sua volta.

Só há um problema, nesse regresso: não só o ideal se torna real por ter sido conhecido, como o real, em retorno, se volve irreal, e passa a existir – sem cortinas e sem bastidores – num grande teatro, num palco contínuo.

Esta qualidade de texto de transição, colocado ali mesmo onde o mundo muda (e até o espírito humano muda a partir de 1910, como Virginia Woolf celebremente diz), e o século XX finalmente vai começar com o seu cortejo de carnificinas e delírios – é ainda o timbre de um grito expressionista, e a mutação de uma personagem exposta, ali, à nossa frente, que ocorre ao longo dos poemas

em verso e prosa meteoricamente escritos entre 1912 e 1916: um romântico decadente que se torna um moderno suicidário.

Fernando Cabral Martins
Professor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Apresentação

A vida é um lugar-comum. Eu soube evitar esse lugar-comum.
Mário de Sá-Carneiro (1995, p.477)

A poesia de Mário de Sá-Carneiro apresenta inusitado sujeito lírico que fascina de imediato. Desde o primeiro contato com o poema "Dispersão",[1] ficou a incômoda sensação de que aquela estranha e perturbadora poesia me perseguiria por um tempo. A angústia, o delírio, a solidão e a busca do sujeito lírico por si mesmo, representados naquele poema, repercutiram na alma adolescente que encontrou, no texto do poeta suicida, a expressão poética e sublime do sofrimento. Esta pode ser considerada minha primeira experiência com o poder fascinante do texto poético. Represada na memória, a potência própria dessa poesia eclodiu com a leitura de outros poemas do autor. Algo precisava ser feito para investigar o encantamento e a força provocados pela obra de Sá-Carneiro, tentar delinear as técnicas e os procedimentos utilizados para se conseguir

1 O poema integra e intitula o primeiro conjunto de poemas publicado por Sá-Carneiro, em dezembro de 1913, mas datado de 1914.

tal efeito. Da leitura mais atenta dos textos, amparada pela teoria e pela crítica literária, resultou este trabalho: uma tentativa de minimizar a inquietação provocada pela poesia de Sá-Carneiro ao longo desses anos.

Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) é considerado um dos mais importantes poetas portugueses do início do século XX. A história literária destaca-o como integrante do grupo fundador da revista *Orpheu*, responsável pela instauração do Modernismo em Portugal. Apesar de ter vivido apenas um quarto de século,[2] o poeta deixou uma vasta produção literária reunida, pela primeira vez em Portugal, em *Obra completa* (1945-1946) – que compila os poemas dos livros *Dispersão* (1914), *Indícios de Oiro* (1937), Últimos *poemas* (1937), *Poemas dispersos* e *Primeiros poemas* (1945); além da sua produção em prosa, marcadamente poética: *Princípio* (1912), *A confissão de Lúcio* (1914), *Céu em fogo* (1915) e *Contos dispersos* (1945-1946). Tal edição também reúne a produção dramática, representada pelas peças *Amizade* (1912) e *A alma* (1945-1946), e a correspondência literária, crítica e confessional. No Brasil, sua produção literária foi publicada pela editora Nova Aguilar, também com o título de *Obra completa* (Sá-Carneiro, 1995).

Por meio do estudo da crítica e das teorias poéticas, e mesmo com a possibilidade de trabalharmos com as mais variadas abordagens metodológicas, uma das maiores dificuldades foi encontrar o "ponto de partida" para investigarmos tal fenômeno poético.

Recorremos ao estudo dos fundamentos da poesia da modernidade e também escavamos o campo da tradição clássica. Ensaios de importantes poetas foram cotejados com a teoria e a crítica literárias e constatamos que uma

2 Sá-Carneiro começa a escrever poesia aos 12 anos e tem sua produção interrompida com o suicídio, aos 25 anos.

das principais marcas da modernidade revelava-se por meio da consciência crítica que os poetas apresentavam em relação à criação poética. Por este prisma e, sobretudo, no confronto com a obra carneiriana, verificamos que Sá-Carneiro não escrevera ensaios sobre a arte e, principalmente, sobre a poesia em transformação no início do século XX. A busca por uma possível literatura crítica carneiriana remeteu-nos à investigação de outros textos do poeta: cartas (em especial aquelas trocadas com Fernando Pessoa), contos, novela e drama. O aspecto metapoético da obra de Sá-Carneiro só foi percebido por meio de leitura mais crítica tanto das cartas quanto de outros textos do autor, como o conto "Asas" do conjunto de contos *Céu em fogo*, por exemplo, que delineou novos percursos para o estudo do livro *Dispersão*. O sujeito lírico deixou de ser visto somente como manifestação do estado interior do poeta, e passou a encarnar a expressão pela busca de conceituação do ser, da função do poeta e da poesia. O caráter metapoético emergiu a partir da releitura mais atenta de sua poesia. Há que se concordar que o poema, por mais que tente se afastar da metalinguagem ou de uma autoconsciência crítica, expressa ou concretiza uma teoria poética. No caso específico de Mário de Sá-Carneiro, a poesia anuncia, de maneira explícita, uma consciência e uma crítica sobre a própria arte. A investigação da teoria poética do autor deveria, então, partir dos seus próprios poemas.

O eixo sobre o qual se desenvolveu o trabalho, o poema "Partida", é justamente o texto de abertura de *Dispersão*. Analisamos o poema quanto à composição e aos temas nele desenvolvidos. Levantados os dados, fundamentados principalmente na *teoria da dissonância* de Friedrich (1991), concluímos que a estrutura fundamental do poema se apoiava em níveis de tensão entre os Planos da Expressão e do Conteúdo e que os temas, ali delineados (o

delírio poético e a questão do gênio), eram desenvolvidos em outros poemas e textos do autor.

Tornou-se necessário o aprofundamento da questão do delírio e das tensões entre os Planos da Expressão e do Conteúdo. O mergulho no campo da Semiótica contribuiu para a investigação de tais aspectos.

Esboçados o percurso e as fundamentações teóricas relevantes, definimos que a investigação da poesia de Sá-Carneiro seria feita com base na análise do sujeito lírico, seus estados, relações com o mundo exterior e construções delirantes. Afinado com a poética da modernidade, Sá-Carneiro alicerçou sua obra sobre a criação de efeitos de sentido de delírio, de fragmentação e de caos, apoiado em constante pensamento crítico a respeito do próprio processo de criação poética.

Buscamos, por meio da investigação da arquitetura e dos temas desenvolvidos no poema "Partida", uma *teoria poética* ou a *estrutura mínima* sobre a qual foi construído não apenas o livro *Dispersão* mas, de maneira geral, a produção de Mário de Sá-Carneiro. Para tal, duas foram as hipóteses propostas. A primeira foi a consideração do poema "Partida" como *poema-síntese*, cuja estrutura fundamental se mostrou recorrente na produção do autor. A segunda hipótese versou sobre a tensão gerada pela coexistência de elementos da modernidade e da tradição clássica nos planos da Expressão e do Conteúdo da poesia de Sá-Carneiro.

Algumas considerações teóricas são necessárias. Aqui, o termo *modernidade* foi empregado para designar, de um lado, seu caráter vanguardista no que diz respeito aos aspectos vinculados à ruptura em relação à tradição clássica (Friedrich, 1991); e, de outro, seu caráter de retomada e de diálogo com a antiga tradição, manifestado principalmente na sua face decadentista (Calinescu, 1987). O termo partiu dos pressupostos de Friedrich, que considerou,

a partir do contraste relacionado à tradição clássica, tais aspectos da modernidade:

> [...] interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática que alheia o habitual. (Friedrich, 1991, p.29)

Entretanto, os estudos de Octavio Paz, Hans R. Jauss e Matei Calinescu revisaram e ampliaram o conceito de Friedrich, caracterizando a modernidade como portadora de consciência crítica sobre si mesma e pela pluralidade apresentada em constante mutação para a criação de outras tradições. Calinescu, em *Five faces of Modernity* (1987), considera o Decadentismo um dos momentos da modernidade e mostra em seu estudo a relação entre modernidade e tradição clássica, inclusive a origem platônica do Decadentismo. Neste nosso estudo, portanto, o termo *modernidade* foi utilizado em seu duplo movimento: o de ruptura e o de retomada da tradição clássica. Tal dinâmica é considerada por Hans Robert Jauss em seu artigo "Tradição literária e consciência atual da modernidade":

> Uma retrospectiva sobre a tradição literária revela que a palavra *modernidade* – que pretende expressar a autoconsciência de nosso tempo como época em oposição ao passado – ao mesmo tempo parece desmentir, paradoxalmente, essa intenção pelo seu retorno histórico cíclico. O termo não foi criado para o nosso tempo, e tampouco parece adequado para caracterizar, de modo inconfundível, a feição única de uma época. (Jauss, 1996, p.47, grifo do autor)

O conceito de *estrutura* também tem base nas ideias de Friedrich (1991, p.13), que a considera, nos fenômenos literários,

> [...] uma tessitura orgânica, uma comunhão tipológica do diverso. No caso em questão [lírica moderna], trata-se do elemento comum de criação lírica que consiste no abandono das tradições clássicas, românticas, naturalísticas, declamatórias, em outras palavras, justamente em sua modernidade. "Estrutura" significa aqui a configuração comum de uma série de poesias líricas que, de modo algum, necessitam ter-se influenciado reciprocamente, cujas características isoladas coincidem e, todavia, podem ser explicadas separadamente.

Apesar de Friedrich evidenciar uma visão de modernidade que rompe a tradição clássica, dois pontos foram considerados para o trabalho. O primeiro ponto foi a consideração de estrutura como "tessitura orgânica", ou seja, algo que é construído de maneira consciente e que adquire consistência e realidade próprias. O segundo aspecto foi a possibilidade de se investigar, em um poema, uma estrutura que se mostra recorrente. A ideia de estrutura desenvolvida no trabalho também se apoiou na teoria de Louis Hjemslev (apud Greimas; Courtés, 1989, p.161), que considera a estrutura "uma entidade autônoma de relações internas, constituídas em hierarquias". Os estudos da Semiótica, principalmente apresentados por Denis Bertrand (2003), fundamentaram o estudo das relações entre os planos da Expressão e do Conteúdo. O conceito de estrutura trabalhado neste texto pode ser resumido por Carlos Felipe Moisés:

> Se considerarmos uma obra poética como uma variedade de recursos expressivos, sempre associados a certo repertório de temas ou conteúdos, por estrutura entenderemos o

> modo peculiar como esses elementos se integram e passam a interdepender, em regime de coesão e solidariedade. Assim, a (*sic*) determinada solução expressiva corresponderá, necessariamente determinado conteúdo, e vice-versa, de tal modo que, ao longo da extensão de uma obra poética, será possível detectar um processo e um modelo recorrentes, com base nos quais a aparente variedade da obra articula e organiza suas formas – as formas da expressão e as formas do conteúdo, como quer Hjelmslev. (Moisés, C., 1999, p.17)

Para a realização deste trabalho, além da ideia de estrutura, foram inspiradores os procedimentos adotados por Carlos Felipe Moisés ao investigar a obra de Fernando Pessoa: o método de abordagem analítico-interpretativa no que concerne aos temas e às estruturas apresentados no *corpus*. A estratégia adotada para a investigação de uma estrutura fundamental da obra de Sá-Carneiro sustentou-se no princípio de coesão e solidariedade entre os Planos da Expressão e do Conteúdo em três movimentos inter-relacionados.

A primeira parte, que podemos considerar de movimento intrínseco, fundamentou-se na análise da arquitetura e dos temas presentes no poema "Partida", hipoteticamente considerado *poema-síntese* da produção de Sá-Carneiro. Tal movimento foi denominado de Microanálise, 3 aqui dividida em dois tópicos. No

---

3 Os termos microanálise e macroanálise, associados aos elementos microestrutura e macroestrutura, merecem esclarecimento. Foi considerada microanálise a investigação, nos planos da Expressão e do Conteúdo, da estrutura básica presente no poema-síntese "Partida", considerado a microestrutura da presente pesquisa. Por extensão de sentido, a macroestrutura é representada pelos outros textos de *Dispersão* e, se ainda quisermos ampliar, pela obra poética de Sá-Carneiro como um todo. À investigação dos temas e da estrutura, levantados em "Partida", estendida aos outros textos nomeou-se macroanálise.

primeiro deles, é apresentado um breve histórico sobre a composição do texto que constitui a microestrutura. A partir do extenso poema "Simplesmente", o primeiro de Sá-Carneiro composto em Paris, serão mostradas as principais modificações que o poeta realizou no texto, no decorrer de três meses de intensa correspondência com Fernando Pessoa, até a finalização do texto como "Partida". Tais transformações são consideradas fundamentais para a configuração da voz poética de Sá-Carneiro. No segundo tópico, a análise do poema "Partida" foi dividida em três partes principais: a investigação sobre o título e sua potencialidade de significados que direcionaram a interpretação do poema; as transgressões na aparente estrutura clássica de composição e o levantamento de temas desenvolvidos ao longo do poema, destacando-se a questão do gênio e o delírio poético.

A segunda parte, de movimento centrífugo, investigou a presença dos elementos levantados no primeiro movimento em outros textos do autor, de maneira sincrônica. Temos aqui o que chamamos de Macroanálise. Neste momento, a questão do gênio, o delírio e a relação entre os Planos da Expressão e do Conteúdo, ou seja, os elementos levantados no tópico anterior, são investigados nos outros poemas de *Dispersão* e em outros textos do poeta. O terceiro tópico é dedicado à questão do gênio. O sujeito lírico demonstra sua insatisfação com o mundo "natural" e consequente inadaptação, diferenciando-se das pessoas comuns. Apoiado em sua genialidade criadora, o sujeito lírico constrói outras realidades e migra para planos considerados superiores. O principal fundamento teórico se apoia no verbete "*génie*", da *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (2002), de Diderot e D'Alembert, no texto de Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión" (1978) e nos ensaios poéticos de Fernando Pessoa, principalmente em *Ideias*

Estéticas da sua *Obra em prosa* (1998). O quarto tópico aborda o delírio poético sob duas perspectivas: a semiótica e a filosófica. Buscamos extrair a conceituação de delírio a partir da própria poesia de Sá-Carneiro, cotejada com concepções de outras áreas de conhecimento entre a análise dos poemas. Apoiando-se na semiótica, o delírio foi investigado pelo prisma da figuratividade, no que se refere à construção de efeitos de sentido. Para construir tal efeito, o poeta apoiou-se no desregramento dos sentidos e na fragmentação do sujeito lírico. A perspectiva filosófica foi fundamentada na teoria platônica das reminiscências, consideradas o quarto e último grau de delírio no contato com o Hiperurânio. A investigação do alicerce tradicional nos poemas de Sá-Carneiro revela-nos tanto a apropriação quanto a transgressão dos fundamentos clássicos.

O último movimento (centrípeto) concluiu a relação "Partida" – outros textos, principalmente no que diz respeito às tensões configuradas no Plano da Expressão e no Plano do Conteúdo e nos planos entre si. Buscamos comprovar o texto "Partida" como poema-síntese da poética de Sá-Carneiro, bem como constatar que os temas nele investigados (a questão do gênio e o delírio poético) se constituem recorrências na obra do poeta. Valendo-nos das recorrências temáticas e das tensões intrínsecas aos planos do Conteúdo e da Expressão e entre si, marca da poesia da modernidade, tentamos esboçar uma teoria poética sobre a qual se fundamenta a produção artística de Sá-Carneiro.

Parte I
A microanálise

1
O poema "Partida"

Oculta consciência de não ser,
Ou de ser num estar que me transcende,
Numa rede de presenças e ausências,
Numa fuga para o ponto de partida [...].

José Saramago (1966, p.130)

A composição do texto

O poema "Partida", cuja versão definitiva é apresentada em *Dispersão* (1914), passou por intenso processo de reescrita, de fevereiro a maio de 1913, como nos revela a correspondência crítica e poética entre Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

A origem do texto é reportada ao poema "Simplesmente", um dos primeiros escritos de Sá-Carneiro em Paris, divulgado para o amigo Fernando Pessoa em carta de 26 de fevereiro de 1913:

> Vai junto uma poesia. Peço-lhe que a leia ao chegar a este ponto, avisando-o unicamente que não se assuste nem com o título, nem com as primeiras quadras *naturais*. A poesia,

> ao meio, vira em parábola para outras regiões. (Sá-Carneiro, 1995, p.748, grifo do autor)

A leitura é direcionada pelo remetente, com instruções para que sejam provocados efeitos de sentido ao longo da leitura feita pelo receptor. Sá-Carneiro alerta, desde o início, para a morosidade da primeira metade do texto e implanta expectativa para a leitura da segunda parte. Seguia, então, o extenso poema, composto por cento e quatro versos decassílabos distribuídos em vinte e seis quadras. Como afirma o próprio poeta na referência acima, o poema foi dividido em duas partes: a primeira metade, correspondendo às treze estrofes iniciais, se refere à observação da vida cotidiana, inspirada pela passagem de uma rapariga com trajes lutuosos; e a segunda parte, de caráter transcendental, expressa a evasão da realidade medíocre para espaços estranhos a ela. O poema se desvia para regiões inusitadas, graças ao isolamento aliado à superioridade intelectual do sujeito lírico que, no esforço de se distanciar do plano *natural*, cria outros planos de realidade por meio do delírio poético.

O poema sofreu alterações drásticas graças à constante correspondência crítica entre Sá-Carneiro e Pessoa. A mais importante delas foi a substituição das treze primeiras estrofes do poema por uma única quadra, que sintetiza a frustração do poeta ao observar a realidade cotidiana. A imagem da mulher que figurava na primeira parte e inspirara tais divagações é extirpada; tal procedimento ampliou a possibilidade de contextos relacionados à contemplação da vida natural, contribuindo para a proposição de um caráter mais generalizante, como se anuncia no decorrer do poema. Da segunda metade, sofrem alterações poucos versos, limitados a modificações lexicais de mesmo grupo semântico.

Fernando Cabral Martins analisa a transformação do poema "Simplesmente" em "Partida" como a maturação do poeta em busca consciente de sua própria voz poética:

> Os dois primeiros textos de Sá-Carneiro em Paris são "Simplesmente" e "O Homem dos Sonhos". A primeira parte de "Simplesmente" é uma "imitação" de Cesário, assumida perante Pessoa como "a brincar" (em carta de 10 de março de 1913). Ora, quer a reacção que se subentende de Pessoa sobre essa "primeira parte", quer a desculpa dada por Sá-Carneiro, justificam a ulterior transformação de "Simplesmente" em "Partida", e desde logo configuram *Dispersão* como fruto da crítica constante de Pessoa. Ao longo de quatro meses, de Fevereiro a Maio, é uma poesia que se tece entre duas instâncias, a da escrita e a da leitura.[...] Entretanto, na segunda parte de "Simplesmente", de facto, é a "luz do mistério o que os olhos veem". [...] Posso então dizer, com mais razão textual: é uma evasão inteiramente poética da sombra de Cesário, um gesto de conquista de uma voz própria. (Martins, 1994, p.192-194, grifo do autor)

Em carta de 6 de maio de 1913, Sá-Carneiro expõe a Pessoa a organização dos poemas para sua primeira publicação, *Dispersão*, e atribui às modificações do antigo poema "Simplesmente" um novo título: "Partida":

> Parece-me que afinal publicarei a série, numerada, mas com títulos. Ela abrirá por um pedaço não numerado "Partida", que é a segunda parte do "Simplesmente" e que será como que um prefácio, uma *razão* do que se segue. (Sá-Carneiro, 1995, p.779, grifo do autor).

Outra modificação é realizada na estrofe que substituiu a primeira parte do poema "Simplesmente", como consta em carta de 10 de maio de 1913. Tal versão do poema é a publicada em *Dispersão*, embora com data de fevereiro de 1913, referente à composição do primeiro poema.

Podemos considerar que o referido poema, mais que um simples "prefácio", abriga o projeto poético que será

desenvolvido por Sá-Carneiro ao longo de sua produção literária.

Transcrição

O texto utilizado para as transcrições é o que consta em *Obra Completa* (Sá-Carneiro, 1995), publicada no Brasil pela editora Nova Aguilar. A escolha dessa edição deu-se pelo fato de abranger toda a obra poética de Sá-Carneiro em um único volume. Entretanto, tivemos o cuidado de confrontar os poemas transcritos na referida edição a duas edições portuguesas: a da Editorial Presença, organizada por Fernando Cabral Martins (1996), e a da Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, prefaciada por Maria Ema Tarracha Ferreira (2000). No caso de divergência entre as edições, principalmente de caráter ortográfico, a opção foi pela última obra citada.

Na transcrição que se segue, a fim de facilitar as remissões feitas ao longo da análise, os versos são numerados de cinco em cinco. Entre parênteses seguem os números correspondentes à ordem das estrofes.

PARTIDA

(1) Ao ver escoar-se a vida humanamente
suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

(2) 5 Afronta-me um desejo de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz.
Mas logo me triunfo. A sua luz
Não há muitos que a saibam reflectir.

(3) A minh'alma nostálgica de além,
10 Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto
Que tenho a força de sumir também.

(4) Porque eu reajo. A vida, a natureza,
Que são para o artista? Coisa alguma.
15 O que devemos fazer é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.

(5) É subir, é subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrado rezar, em sonho, ao Deus
20 Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

(6) É partir sem temor contra a montanha
Cingidos de quimera e de irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada hora acastelando em Espanha.

(7) 25 É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada,
E numa extrema-unção de alma ampliada,
Viajar outros sentidos, outras vidas.

(8) Ser coluna de fumo, astro perdido,
30 Forçar os turbilhões aladamente,
Ser ramo de palmeira, água nascente
E arco de oiro e chama distendido ...

(9) Asa longínqua a sacudir loucura,
Nuvem precoce de subtil vapor,
35 Ânsia revolta de mistério e olor,
Sombra, vertigem, ascensão – Altura!

(10) E eu dou-me todo neste fim de tarde
À espira aérea que me eleva aos cumes.
Doido de esfinges o horizonte arde!...
40 Mas fico ileso entre clarões e gumes!...

(11) Miragem roxa de nimbado encanto –
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!
Alastro, venço, chego e ultrapasso;
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

(12) 45 Sei a Distância, compreendo o Ar;
Sou chuva de oiro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

... ...
... ...

(13) O bando de quimeras longe assoma...
50 Que apoteose imensa pelos céus!
A cor já não é cor – é som e aroma!
Vêm-me saudades de ter sido Deus...

(14) Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro – é alto e raro.
55 Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...
(Sá-Carneiro, 2000, p.175-177).

2
Análise do texto

É isso, exatamente – replicou Dom Quixote –,
planejei tudo nos mínimos detalhes, pois de que
vale a um cavaleiro-errante enlouquecer por
um bom motivo? A minha intenção é me tornar
lunático sem o menor motivo.

Miguel de Cervantes (2002, p.321)

O título

Parte significativa do texto, o título estabelece várias relações com o tema desenvolvido ao longo do poema, inclusive sua síntese. Assim, a investigação de tal elemento revela-nos indícios relevantes para direcionamentos de leitura e confirmação de temas desenvolvidos no poema. A presente análise do título objetiva o levantamento de possibilidades interpretativas que serão reiteradas ao longo da análise do poema.

Sintetizado em uma única palavra (*partida*), o título apresenta tom sugestivo no que diz respeito à exploração de várias possibilidades de significação. A ausência de adjuntos adnominais e de outros elementos que pudessem especificar o vocábulo corrobora tal afirmação.

Se considerarmos *partida* um substantivo feminino, o vocábulo sugere, em primeiro momento, as noções de início, origem, começo. Nesse aspecto, a interpretação é confirmada pela disposição do poema no conjunto *Dispersão*: "Partida" é o poema de abertura e, como já propusemos, fundamenta e sintetiza toda a obra poética de Sá-Carneiro.

A palavra também pode estar inserta no campo semântico *jogo*: um manipulador articula estratégias e artifícios, por meio de métodos que lhe garantam a manutenção do poema como um enigma-vitória. Em complexo jogo de significados, o sujeito lírico nos apresenta algumas regras e oculta atalhos com o intuito de envolver e conduzir o leitor em seu tabuleiro-labirinto verbal.

Ainda como substantivo feminino, *partida* sugere a ideia de deslocamento, de saída. O sujeito lírico, com objetivos definidos, deixa um espaço e se põe a caminho de um outro. Em tal situação, a comparação entre os espaços é necessária e justificável para o deslocamento. O vínculo entre o espaço que é deixado e o outro, desconhecido, passa a ser mais complexo, se considerarmos que extrapola a relação aparentemente antitética. As duas circunstâncias que poderiam ser estabelecidas (o deslocamento de um espaço eufórico para um disfórico e o inverso) se mostram, na análise do poema, dependentes e interpenetrantes. No decurso do poema, o espaço eufórico será associado ao lugar incomum, ao mistério, ao almejado, ao idealizado: o espaço em que se pode estender a imaginação. Ao se lançar a tais espaços, o sujeito lírico excita e reorganiza os sentidos ao passo que sua capacidade criadora se expande. Tal viagem delirante pode ser associada a um novo e complexo aprendizado: a investigação dos espaços construídos por meio do delírio do sujeito lírico.

Outra possibilidade semântica é tomarmos o vocábulo *partida* como adjetivo e, em tal caso, se manifesta

a ideia de divisão, destruição ou fragmentação. Mesmo neste caso se mantém o tom vago e impreciso, visto que o título deixa elíptico o termo ao qual o vocábulo se refere. O valor significativo de *divisão*, como comprovaremos na análise, manifesta-se em vários planos do poema, desde a sua construção à manutenção de sua complexa estrutura.

Segundo Fernando Guimarães, uma forte marca simbolista, presente na produção da geração de Orpheu, é a combinação de várias possibilidades significativas com a exploração sonora da palavra. No comentário sobre o poeta Ângelo de Lima (1872-1921), e que poderia ser estendido a Sá-Carneiro, o crítico considera que "em poucos poetas portugueses foi levado tão longe o modo de privilegiar os significantes, a significação divergente ou plurissignificação, um ínsito sentido gnósico, a compreensão simbólica anteposta à explicitação temática" (Guimarães, 1992, p.8).

No lugar de uma interpretação isolada das possibilidades significativas apresentadas, optamos por uma articulação destas: além do inusitado processo de fragmentação do sujeito lírico ("divisão", desmembramento interior), "Partida" sugere o "início" de um percurso delirante, marcado pelo confronto dramático do sujeito com a realidade (interior *versus* exterior).

A arquitetura do poema

Um rápido ou ingênuo olhar sobre o poema "Partida" mostrar-nos-ia uma estrutura fundada nos padrões clássicos de construção poética: as estrofes são regulares, os versos são decassílabos e há presença de rimas.

O poema é composto por cinquenta e seis versos decassílabos rimados, distribuídos em catorze quadras. Se a arquitetura do texto remete-nos à tradição poética pela

aparente regularidade assumida, a análise de sua estrutura interna revela-nos um edifício prestes a ceder, a se desfazer no ar.[1] Uma investigação mais detalhada da estrutura interna do poema, especificamente dos versos, confirma a construção de uma estrutura frágil e oscilante que sustenta o disfarçado enquadramento perfeito do texto.

O verso decassílabo, um dos símbolos da tradição clássica, celebrizou-se pela organização apurada, inclusive pela posição dos acentos no verso, merecendo destaque o decassílabo heroico (acentos na sexta e na décima sílabas métricas) e o decassílabo sáfico (acentos na quarta, oitava e décima sílabas). O verso decassílabo apresenta construção diferenciada no poema de Sá-Carneiro. Este é marcado pela mobilidade das pausas, que produz efeitos de sentido de fluidez e de volatilidade ao longo da leitura dos versos. Deparamo-nos aí com o tipo de verso que João Cabral de Melo Neto, no poema "Catar feijão", considera de "leitura fluviante, flutual" (1968, p.22). O esquema acentual mais utilizado é o 4-6-8-10, uma fusão dos decassílabos heroicos e dos sáficos, presente em quinze versos, mas existem pelo menos mais dez variações de esquemas, dentre eles o heroico (6-10) e o sáfico (4-8-10): 2-6-10, 3-6-10, 4-6-10, 3-6-8-10, 2-6-8-10, 2-4-8-10, 2-4-6-10, 2-4-6-8-10 e 1-4-6-8-10. Tal oscilação já nos aponta para a construção de uma tensão interna no verso, no que diz respeito ao choque entre as formas clássicas e as formas variantes, também perceptível na construção das rimas. Como exemplo da variação dos acentos, consideremos os versos abaixo:

---

1 Tal imagem merece esclarecimento; é absurda, se descontextualizada. Verificamos que o delírio, na obra de Sá-Carneiro, manifesta-se a partir do desregramento dos sentidos. Este procedimento obedece a um processo de volatilização, ou seja, "a passagem ao estado de gás ou vapor" (Houaiss, p.2879).

A – mi – **nh'al** – ma – nos – **tál** – gi– ca – de a – **lém**, (3-6-10)
Chei – a – de or – **gu** – lho, en – **som** – bra – se en – tre – **tan** – to, (4-6-10)
Aos – meus – **o** – lhos – un – **gi** – dos – **so** – be um – **pran**– to (3-6-8-10)
Que– **te** – nho a – **for** – ça – de – su – **mir** – tam– **bém**. (2-4-8-10)

O efeito de sentido de fluidez é obtido a partir da exploração sonora da consoante líquida /l/ (Candido, 2004, p.56); já, o efeito de volatilidade, pela repetição das vogais e das consoantes contínuas nasais. O poeta romântico alemão Jean-Paul (1763-1825) (apud Guimarães, p.17) já defendia o ponto de vista, tão caro aos simbolistas, de que o ideal artístico é "poético-pictórico-musical". Quanto à associação sonoro-significativa, ou ainda, à articulação do plano da expressão no plano do conteúdo, esclarece-nos Fernando Guimarães (1992, p.17-20):

> O modo como se passou a valorizar os novos poetas a sugestão ou o vago não podia deixar de favorecer um ideal em que ganha vulto a referência a artes que o não eram da palavra – como é, precisamente, o caso da pintura e da música – e que, por isso mesmo, criam no seu espaço expressivo uma indefinição, uma fluidez, uma capacidade de sugestão que tão desejadas se tornavam. [...] O objectivo era passar do cursivo – que tanto poderia ser o da escrita como o da leitura – a algo que se aproximasse de uma secreta inscrição ou de uma voz potencializadora de múltiplos e fugitivos sentidos, como se, assim, se configurasse a própria face visível de cada obra e, ao mesmo tempo, a sua própria metamorfose. [...]
>
> As experiências que, neste campo, os escritores simbolistas empreenderam devem merecer também a nossa atenção, se considerarmos aqueles aspectos genericamente musicais, rítmicos ou coloristas que não deixam de comparecer nas suas obras: o uso de certas imagens ou metáforas

relacionadas com tais aspectos, das sinestesias, da mobilidade das cesuras e das pausas, da aliteração etc.

Quanto às rimas, as quadras não obedecem ao mesmo esquema, configurando no texto uma oscilação entre rimas alternadas (estrofes 1, 5, 10, 12 e 13) e intercaladas, prevalecendo a utilização destas. A opção pela mesma rima imperfeita ou "peneconsoante" (Moisés, M., 2004, p.388), quanto à variação de timbre aberto-fechado, entre os vocábulos "céus" e "Deus" aparecem na quinta e na décima terceira estrofes (versos 17-19 e 50-52) evidenciando transgressão quanto à predominância, no poema, de rimas perfeitas. Além disso, na sexta estrofe é construída uma rima toante com os vocábulos "irreal" (verso 22) e "medieval" (verso 23), divergente de todas as outras rimas consoantes do poema. Considerando o princípio estrutural defendido por F. Saussure (apud Greimas; Courtés, 1989, p.367) de que "na língua não há senão diferenças", e de que a partir destas se constrói o sentido, os desvios apresentados no poema de Sá-Carneiro revelam a construção de pontos de tensão ou o que podemos chamar de "desvios" estruturais que, devidamente articulados, sublimam[2] o edifício-poema.

No plano gráfico, outros "desvios" tornam-se mais evidentes, por meio de dois procedimentos que rompem a perfeita esquematização em quadras. A primeira delas, entre as estrofes 12 e 13: dois versos preenchidos por

---

2 De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p.2625), a palavra *sublimar* apresenta os sentidos de: "(1) tornar(-se) sublime; enaltecer(-se), engrandecer(-se), exaltar(-se); (2) elevar à maior altura da dignidade, da grandeza, da honra, etc.; (3) sobressair, (4) passar (uma substância) diretamente do estado sólido ao gasoso; (5) desembaraçar das partes grosseiras ou impuras; purificar". Interessa-nos, particularmente, a combinação das acepções apresentadas.

reticências (na edição portuguesa Ulisseia) ou simples pontos (na edição da Nova Aguilar) sugerem uma suspensão do esquema de quadras, um *vazio* desconcertante implantado no poema. A segunda, entre as estrofes 13 e 14: asteriscos dispostos em forma triangular isolam a última estrofe do restante do poema, destacando-a, sugerindo uma espécie de conclusão ou síntese do poema. Os asteriscos sugerem tanto a existência de uma lacuna no poema quanto a remissão da leitura para outro(s) campo(s). No poema, a proximidade do impossível corresponde à proximidade do silêncio. Este é o ideal buscado pela poética do simbolista Stéphane Mallarmé (1842-1898), conforme nos esclarece Hugo Friedrich (1991, p.118):

> Nas reflexões de Mallarmé, o "silêncio" constitui um dos conceitos mais frequentes. Assim, por exemplo, poesia quer dizer "voo tácito ao abstrato" (p.385), e seu texto, uma "evanescência" (p.409), é um encanto que só se percebe por completo quando as palavras se tiverem perdido de novo no "solitário concerto tácito" do qual vieram (p.380). A poesia ideal seria "o poema calado, em branco" (p.367). Nestas frases retorna o pensamento mítico para o qual a insuficiência da linguagem resulta da experiência do transcendente.[3]

A presença do vazio e do branco semeado de impressões tipográficas provoca uma ressignificação das palavras, agora posicionadas em espaço que também significa. Em poesia, tudo passa a ser "rosto", ou seja, tudo passa a constituir sentido. A necessidade de ultrapassar os limites e as barreiras da realidade encontra aqui

3 Os números das páginas, citadas por Friedrich, são referentes à obra: Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Editada por H. Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Pléiade, 1965, tradução do autor (Friedrich, 1991, p.320).

uma solução estrutural: tal necessidade é representada pelo desdobramento do plano temático no plano da linguagem, ou se preferir, pela articulação do Plano do Conteúdo no Plano da Expressão. Para exprimir a ânsia pela novidade do mistério, as palavras do *mundo natural* parecem inadequadas ou insuficientes. O uso das reticências e de símbolos indica a necessidade e o objetivo que parece ser o grande desafio do poeta e da própria poesia: expressar o indizível.

Ao se retomar a análise proposta para o poema "Partida", confirmamos a relatividade do verso tradicional: embora a quantidade de sílabas-poéticas seja regular (decassílabos), tanto a fluidez e a volatilização do verso quanto a variação dos esquemas acentuais e rímicos, tensionam a estrutura clássica de composição. Zina Maria Bellodi da Silva, em sua tese de doutorado, *Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro* (1973), desenvolveu uma análise estrutural da poesia de Sá-Carneiro e estabeleceu relações entre tal construção e os padrões tradicionais de versificação. A investigação da autora mostra que a modernidade de Sá-Carneiro consistiu em explorar, de maneira particular, os elementos da tradição clássica:

> A tentadora modernidade de Mário de Sá-Carneiro não consegue exprimir-se fora do círculo formado pelos padrões tradicionais, isto é, sua revolução não é observada tão claramente sob o ponto de vista formal quanto do ponto de vista da ideia expressa. Aquilo que Sá-Carneiro diz, só poderia ser dito por uma mente avançada em relação à época em que viveu, no entanto a maneira que encontrou, como uma necessidade interior do poeta para criar sua arte, foi o verso tradicional. (Silva, 1973, p.10)

E assim conclui seu trabalho:

> Importante não esquecermos que todos os elementos explorados por Sá-Carneiro receberam um tratamento especial sem lhes tirar a característica da tradicionalidade; mas são, sobretudo, marcados por uma modernidade que, posteriormente, será afirmada na eclosão dos grandes valores modernistas para cuja implantação contribuiu a geração modernista posterior. (Silva, 1973, p.208)

Podemos dizer que os "desvios" estruturais, responsáveis pela construção da tensão no poema, ressignificam sua arquitetura: as marcas clássicas de composição poética (quartetos com versos decassílabos rimados) abrigam uma *movimentação interna* (ritmo fluido, variação rímico-acentual), configurando o que chamamos de "volatilização" do verso clássico. Contrariando a ideia defendida no excerto anterior, podemos considerar, por meio da análise apresentada, que a modernidade presente na poesia de Sá-Carneiro não pode ser reduzida ao "ponto de vista da ideia expressa" mas, principalmente, reconsiderada no plano formal.

Outro ponto relevante para este trabalho foi revisar a relação entre modernidade e tradição que, há tempo, como transparece na citação, pareceu configurar somente como opositiva e de mútua exclusão. Curiosamente um ano após a apresentação da referida tese, Octavio Paz apresenta a modernidade como uma tradição: a "tradição da ruptura", em *Os filhos do barro*:

> A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do

> heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar a diferença entre ambos, afirma que o passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. (Paz, 1984, p.18)

Para reiterar os vínculos entre a modernidade e a tradição, é importante destacar a relação que o crítico Fernando Guimarães estabelece entre a obra de Mário de Sá-Carneiro e o período Simbolista:

> Na obra de Sá-Carneiro, o cordão umbilical simbolista é nítido e tem sido comummente referido. Uma das marcas mais evidentes dessa influência é aquela que concorre para que a linguagem se entreabra à transposição de sensações, às sinestesias – processo que, nos simbolistas, ficou ligado à teoria das correspondências, cujo ponto de partida estava em Baudelaire –, as quais parecem atingir um ponto alto, pela sua própria explicitação, em alguns versos de Sá-Carneiro: "A cor já não é cor – é som e aroma!" ou " Grifam-me sons de cor e de perfumes". (Guimarães, 1992, p.86)

Levantamento dos temas

A própria estrutura de "Partida" será utilizada como fio condutor da análise do poema, realizada em três movimentos diferentes, conforme a voz poética que é manifestada.

O gênio

O primeiro movimento do texto expressa as reflexões de um sujeito lírico que, de maneira particular, observa a realidade circundante:

(1) Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

Na primeira estrofe do poema "Partida", o sujeito lírico manifesta seu estado de dissonância e de descontentamento em relação aos aspectos ordinários da natureza humana. A imagem da vida que se escoa "humanamente" em "águas certas" é contraposta à torrencialidade das "coisas geniais" sobre as quais o sujeito lírico reflete. Assim, a observação de um dado concreto e sensível faz que o sujeito se transporte para um outro plano, o do imaginário, em que se entrega à força do pensamento, deixando-se arrastar por sua torrente. Configura-se a diferenciação do sujeito lírico em relação aos outros homens: o sujeito lírico, ao diferenciar-se da normalidade ("águas certas"), posiciona-se em uma instância que ele considera superior.

Já no primeiro verso, o tédio e a monotonia da vida cotidiana aparecem figurativizados no Plano da Expressão, com a associação do verbo *escoar*, sugerindo esmorecimento, e do extenso advérbio "humanamente" que se estende na repetição de consoantes contínuas nasais (/m/, /n/). A expressão "águas certas", no verso seguinte, reitera o caráter previsível e rotineiro da existência humana. Entretanto, tal ideia é interrompida pela presença enfática (uso do pronome *eu*) do sujeito lírico que não se mostra adaptado e conformado àquele tipo de vida. A partir desta passagem, os versos adquirem maior

dinamismo. Este é marcado pelo verbo pronominal "detenho-me" (que expressa o conflito íntimo do sujeito lírico) e pelo substantivo "torrente" que, em oposição ao termo "escoar-se", sugere a ideia de movimentação impetuosa.

Em relação ao último verso da estrofe, embora Sá-Carneiro (1995, p.783) justifique em carta a Pessoa que "geniais não é hipervaidade" e que as coisas seriam "geniais porque o são elas próprias – coisas", fica expressa a ideia de que o sujeito lírico se destaca, justamente, por elevar o pensamento a planos incomuns, ideia reiterada nas estrofes seguintes.

O sujeito lírico de Sá-Carneiro pode ser associado, já nesta primeira estrofe, a uma instigante e reveladora figura. O personagem mítico Narciso, como o sujeito lírico, é tomado pela contemplação ao olhar para a água. O poeta e crítico Fernando Paixão elege tal mito para representar o drama poético de Sá-Carneiro, em seu livro *Narciso em sacrifício* (2003, p.63):

> Em nossa opinião, no entanto, é a figura de Narciso que mais bem representa – e com maior riqueza de nuanças – o drama poético do criador de "Indícios de oiro". Adotá-la como paradigma implica afirmar que a situação narcísica encerra uma tensão subjetiva análoga ao impasse do nosso poeta e, inversamente, oferece ao entendimento uma chave de apreensão imediata de seu drama. A cada verso do segundo, é a palavra do primeiro que também se revela.

A palavra Narciso tem origem no mediterrâneo, talvez na ilha de Creta e, em grego, tomou a forma *Νάρκισσος* (*Nárkissos*). Do ponto de vista etimológico, como esclarece Junito de Souza Brandão (1987, p.173), "temos em *Νάρκισσος* (*Nárkissos*) o elemento *νάρχη* (*nárke*), que, em grego, significa 'entorpecimento, torpor', cuja base deve ser o indo-europeu *(s)nerg*, 'encarquilhar, estiolar,

morrer'". Além disso, o personagem mítico apresenta relação com o elemento água e com a flor narciso que, ainda segundo Brandão, é caracterizada como,

> "bonita e inútil"; fenece, após uma vida muito breve; é "estéril"; tem um "perfume soporífero" e é venenosa, tal qual o jovem Narciso, que, carente de virtudes masculinas, é estéril, inútil e venenoso. [...]
> Uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas e do ritmo das estações e, por conseguinte, da fecundidade, o que caracteriza sua ambivalência morte (sono) – renascimento. [...]
> Narciso era filho do rio Cefiso, "o que banha, o que inunda", e da Ninfa Liríope, que talvez signifique de *voz* macia como um lírio. (Brandão, 1987, p.173-4)

Ao colocar-se à margem do mundo previsível, sobretudo de forma crítica, evidencia-se a coincidência da inaptidão social com a grandeza espiritual, representada nos versos:

> (2) 5 Afronta-me um desejo de fugir
> Ao mistério que é meu e me seduz.
> Mas logo me triunfo. A sua luz
> Não há muitos que a saibam reflectir.

O desejo de evasão da realidade é um dos elementos que contribui para o conflito íntimo sugerido anteriormente. No sujeito lírico coexistem, de maneira conflituosa, o tédio em relação ao mundo natural e o temor do desconhecido fascinante (o "Mistério"). Pelo prisma de sua condição de diferença, o sujeito lírico se vangloria por apresentar características e pensamentos impróprios ao homem vulgar: "[...] A sua luz / Não há muitos que a saibam reflectir". A apreensão da *luminosidade* é restrita

a poucos privilegiados, àqueles portadores de grandeza espiritual. Começa a esboçar-se um dos temas centrais do poema: a ideia de Gênio.

(3) A minh'alma nostálgica de além,
10 Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto
Que tenho a força de sumir também.

Na terceira estrofe, é reiterado o conflito existencial experimentado pelo sujeito lírico, expresso principalmente pelo vocábulo "ensombra-se", associado à ideia de luminosidade apresentada na estrofe anterior. Se considerarmos, como Leonardo da Vinci (1452-1519), que "[...] a sombra pode ser infinitamente obscura ou mostrar uma infinidade de nuances tendendo ao claro" (2006, p.93), percebemos, no caso do poema que mostra a trajetória empreendida pelo sujeito lírico, que este não se desvincula completamente da sombra (que pode ser associada ao "mundo natural") nem atinge a totalidade da luz (representada pelo "Absoluto"), oscilando em uma zona intermédia. A impossibilidade de se conjugar o espaço "natural" e o "além" perturba o sujeito que, tentando desgarrar-se do plano da realidade, esforça-se em vão para alcançar a plenitude do "mistério".

As três primeiras estrofes do poema "Partida" apresentam a relação entre o sujeito lírico e o mundo que o circunscreve, e o desejo de deslocamento para outro espaço. Na oposição estabelecida entre a mediocridade da vida e a genialidade do sujeito, configuram-se a insatisfação e a frustração do sujeito lírico em relação ao mundo e, especificamente, aos padrões e comportamentos com os quais não se harmoniza. Podemos depreender, também, o duelo interior experimentado pelo sujeito lírico, figurativizado em jogo de luz e de sombra.

Fundamentos da criação poética

O segundo movimento do texto refere-se à criação artística. Tal processo é marcado pela passagem da primeira pessoa do singular ("eu") para a primeira do plural ("nós"). Ao se declarar "artista" (ele), o sujeito lírico apresenta a transição do "eu" para o "nós". A presença da terceira pessoa é índice revelador da inusitada construção do sujeito lírico que oscila, na obra de Sá-Carneiro, entre o "eu" e o "outro".

As estrofes anteriores expressaram o posicionamento de um eu: a repulsa da realidade cotidiana e a tentativa de alcançar o Absoluto. Tais ideias são sintetizadas nos primeiros versos da quarta estrofe:

(4) Porque eu reajo. A vida, a natureza,
Que são para o artista? Coisa alguma.
15 O que devemos fazer é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.

O sujeito lírico manifesta reação contra a conformidade e a submissão do indivíduo perante a natureza e a vida. Tal postura se revela, num primeiro momento, na negação da importância da vida e da natureza para o artista (associado ao gênio criador), contrariando o pensamento tradicional aristotélico de *mimesis* da realidade (Aristóteles, 2000). O conflito vivenciado pelo sujeito lírico desdobra-se no plano da expressão: há a necessidade de buscar uma nova forma de expressão, estruturada em uma linguagem própria, *desautomatizante*, a linguagem estranha de sua poesia. Tal preocupação já era manifestada pelos poetas simbolistas, de cujos princípios poéticos Sá-Carneiro se apropria, na análise do crítico Fernando Guimarães (1922, p.21):

> Os simbolistas enveredaram por um caminho que os afasta de uma estética da representação e os aproxima de uma estética da figuração – isto é, da produção de figuras – que transforma o texto num suporte de imagens sempre prontas a libertarem-se. São as "espirais das analogias", a sugestão, o vago, a dimensão simbólica do texto...
>
> O próprio texto transforma-se numa figura, o que leva os simbolistas, sobretudo Mallarmé, a considerar uma suprema configuração que seria a do Livro. O Livro será o texto ausente, virtual; ele será o que, numa poética de representação, equivale a uma arte poética. A poesia revela-se como um sistema ou uma totalidade onde o texto poético se insere.

Marca da poesia da modernidade, tal posicionamento salienta o que podemos chamar de *crise da representação*, o que implica a necessidade de uma expressão artística original.

Posteriormente, a partir do verso 15 ("O que devemos fazer é saltar na bruma"), o sujeito lírico anuncia, em tom imperativo, o que considera a grande e verdadeira Arte, já que substituiu a tradição imitativa pela arte intelectualmente criativa. Dessa maneira, o poema adquire valor estético (e, principalmente, metalinguístico) mais abrangente, evidenciado, inclusive pela adoção da primeira pessoa do plural em vez da primeira do singular. Figura-se um incentivo arrebatador aos novos artistas para criarem nova poesia, capaz de ultrapassar os limites do conhecimento lógico. O poema "Partida", assim, pode ser considerado verdadeira "Profissão de Fé"[4] poética.

Nas estrofes seguintes, é apresentada a nova proposta artística, segundo a qual a Arte, avançando no campo do desconhecido, deve buscar o Superior, o desmedido,

4 Referência ao poema parnasiano de Olavo Bilac, que reúne a ideologia desse movimento.

ultrapassando a realidade por meio do desregramento dos sentidos:

(5) É subir, é subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrado rezar, em sonho, ao Deus
20 Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

(6) É partir sem temor contra a montanha
Cingidos de quimera e de irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada hora acastelando em Espanha.

(7) 25 É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada,
E numa extrema-unção de alma ampliada,
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Neste trecho são expressas, simultaneamente, duas posturas diferentes e complementares do artista da nova poética. A primeira é o esforço para atingir a transcendência com a criação de seu próprio "além", motivado pela descrença do sujeito poético nos valores tradicionais. O artista de gênio é capaz de contatar o Absoluto, e expressar, graças a esta experiência, sua arte própria e extremamente original. O segundo procedimento, que pode ser considerado exercício sobre o primeiro, é a criação da imagem de um cavaleiro medieval que defende seus princípios estéticos, num ritmo épico, que realça as conotações metafísicas da nova poética por meio do risco e da coragem ("É partir sem temor contra a montanha"), da luta ("Brandir a espada fulva e medieval"), da conquista ("A cada hora acastelando em Espanha.") e da viagem mística ("Viajar outros sentidos, outras vidas."). Difícil não vincularmos tal ideia à figura transgressora e

delirante de Dom Quixote, bem como à ousadia e à genialidade de Cervantes. Tal associação pode ser considerada uma recorrência, visto que é sugerida posteriormente neste mesmo poema.

Essa aventura no "Mistério" é enfatizada no poema pela sequência de verbos no infinitivo, com sentido de imperativo, numa progressão que sugere movimento crescente e ascendente: "saltar"; "correr"; "subir, subir"; "partir"; "viajar". Tais verbos de ação com sentido de deslocamento são relacionados a espaços e a instâncias subjetivas e abstratas: "bruma"; "azul"; "além dos céus"; "outros sentidos, outras vidas". Tal procedimento estilístico, a metáfora, em vez de associar termos em contiguidade, forja conexão com termos de campos semânticos diferentes e até opostos, se considerarmos a identificação direta entre os planos: objetivo/subjetivo, físico/espiritual, concreto/abstrato.

Sobre o verso 24 ("A cada hora acastelando em Espanha.") há interessante comentário de Sá-Carneiro em carta a Pessoa (10 de março de 1913):

> "A cada aurora acastelando em Espanha" agrada-me não pelo que diz mas pela sua cor que acho muito intensa e vermelha, cor dada pelas palavras *aurora* [depois substituída por "hora" na primeira edição de *Dispersão*, de 1914], *acastelando* e *Espanha*. Coisa curiosa! A quadra foi feita para este verso. Os dois primeiros, que o meu amigo estima, são uma consequência deste que surgiu isolado. (Sá-Carneiro, 1995, p.757, grifo do autor)

Fica evidente, no excerto transcrito, a preocupação plástica de Sá-Carneiro que se sobrepõe à construção lógica, rompendo os fundamentos da poesia convencional. Mais importantes que o sentido lógico são os efeitos de sentido, principalmente sensoriais, provocados pela nova

poesia. Tal ideia será defendida também nos versos que seguem:

(8) Ser coluna de fumo, astro perdido,
30 Forçar os turbilhões aladamente,
Ser ramo de palmeira, água nascente
E arco de oiro e chama distendido ...

(9) Asa longínqua a sacudir loucura,
Nuvem precoce de subtil vapor,
35 Ânsia revolta de mistério e olor,
Sombra, vertigem, ascensão – Altura!

Percebemos mudança significativa quanto ao uso de verbos de ação a partir da oitava estrofe do poema. Tais verbos – responsáveis pelo dinamismo que sugeria a força do impulso para ultrapassar os limites normais – são progressivamente substituídos por verbo de estado ("Ser") e, na nona estrofe, tal verbo é ocultado. Além da ausência de verbo expresso na nona quadra (exceto a expressão "a sacudir"), ocorre uma gradual diminuição do uso do adjetivo, culminado em verso formado apenas por substantivos: "Sombra, vertigem, ascensão – Altura!", sugerindo a anulação ou desmaterialização do sujeito lírico que passa a integrar os referidos elementos.

A partir da quinta estrofe, inicia-se uma sequência de verbos que indicam movimento, substituídos progressivamente por verbo de estado. A sequente ocultação de tal verbo propiciou a criação de versos nominais cujos adjetivos gradativamente cedem espaço aos substantivos. A gradação *movimento – imobilidade – essência* pode ser interpretada como a marca da nova poesia, empenhada em superar a realidade e a própria natureza e se voltar para a contemplação do Absoluto, representado no poema pela "Altura" (e em outras passagens por "Além"

e "Mistério"). A ideia de "ultrapassar", manifestada no Plano do Conteúdo, desdobra-se para o Plano da Expressão, se considerarmos que a nova poesia buscará uma linguagem original, não se limitando àquela convencional e já desgastada.

Na passagem do real para o ideal, do concreto para o abstrato, ou ainda da materialidade para a espiritualidade, a teoria poética proposta por Sá-Carneiro se apoiará na construção de um sujeito lírico que, em conflito íntimo constante, fragmenta-se no esforço de vencer a si mesmo e também os limites impostos pela linguagem. A audácia de tal pensamento não cabe ao homem vulgar, muito menos pode ser expresso pela linguagem tradicional; há que se ultrapassar todos os limites. Diferenciando-se dos demais, o sujeito lírico eleva-se à condição dolorosa de gênio criador que busca o Absoluto e a própria linguagem para sua construção poética. A desautomatização da linguagem, no Plano da Expressão, será o alicerce sobre o qual o sujeito lírico edificará, no Plano do Conteúdo, sua poesia *estranha* e desconcertante que descreve, principalmente, o percurso delirante rumo ao desconhecido.

O delírio

O terceiro movimento do poema, apresentado nas estrofes que seguem, compreende o retorno da voz poética à primeira pessoa do singular, registrando espécie de adesão do sujeito lírico à teoria proposta nas estrofes anteriores.

(10) E eu dou-me todo neste fim de tarde
À espira aérea que me eleva aos cumes.
Doido de esfinges o horizonte arde!...
40 Mas fico ileso entre clarões e gumes!...

(11) Miragem roxa de nimbado encanto –
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!
Alastro, venço, chego e ultrapasso;
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

(12) 45 Sei a Distância, compreendo o Ar;
Sou chuva de oiro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

... ...
... ...

(13) O bando de quimeras longe assoma...
50 Que apoteose imensa pelos céus!
A cor já não é cor – é som e aroma!
Vêm-me saudades de ter sido Deus...

(14) Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro – é alto e raro.
55 Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...

Nas cinco últimas quadras do poema, a marcação é dada pelo retorno do sujeito lírico para a primeira pessoa do singular que experimenta a proposta poética apresentada, em caráter generalizante, nas quadras anteriores.

Envolvido em espécie de exaltação quanto à teoria poética por ele defendida, o sujeito lírico se entrega aos seus pensamentos geniais e se lança a planos superiores, caracterizados pela indefinição do tempo ("fim de tarde") e do espaço ("cumes"). É o início do que podemos chamar de *delírio poético*, apoiado, sobretudo, na construção de

imagens que traduzem o estado de entorpecimento (que nos remete à figura de Narciso) e de excitação do sujeito lírico na contemplação dos mistérios vedados ao homem comum. A fantasia e a consequente criação de imagens inusitadas são as forças que impulsionam o gênio poético.

Capaz de ultrapassar os limites humanos da dor e da própria realidade ("fico ileso entre clarões e gumes"), o sujeito lírico gradua suas ações que culminam no delírio: "Alastro, venço, chego e ultrapasso". O próprio verbo *alastrar* carrega o sentido de alargar-se gradualmente, espalhar(-se), estender(-se) e também remete a tema importante na obra de Sá-Carneiro, a dispersão, que intitula o volume aberto pelo poema "Partida". A genialidade é reafirmada pela experiência no "Além" vivenciada pelo sujeito lírico que se atribui o *status* de detentor de um conhecimento incomum: "Sei a Distância, compreendo o Ar.".

Após a dinâmica das ações empreendidas para atingir o "Mistério", ocorre a identificação do sujeito lírico com elementos que representam a vastidão e a complexidade interior ("labirinto"), o irreal mítico ("licorne"), a matéria real transfigurada (o vegetal: "acanto"; o líquido: "chuva de oiro"; o sólido: "taça de cristal"; o ar: "espasmo de luz"). A construção de uma beleza plástica no verso deriva da associação entre o fantástico, o motivo arquitetônico (sugerido pela folha de acanto) e o emaranhamento desconcertante (labirinto). O caráter nobre dos elementos desenhados pelo sujeito lírico nas locuções adjetivas "de oiro", "de cristal" e "de luz" é reforçado no último verso desta estrofe, composto predominantemente por substantivos: "Diadema e timbre, elmo real e cruz".

Tal verso remete-nos à imagem do cavaleiro medieval, já que enumera elementos associados a tal figura e, em termos de metalinguagem, o sujeito lírico experimenta sua própria teoria poética. Como em análise anterior, após

uma série de ações, o sujeito lírico alcança sua essência. Sobre esses versos, Sá-Carneiro revela a Pessoa:

> Peço-lhe que leia com atenção máxima as quadras da segunda parte [do poema "Simplesmente"]. Todas as palavras foram "pesadas". Não há lá "verbos de encher". Assim este verso: "Sou labirinto, licorne e acanto" aparentemente disparatado, não é, atendendo que licorne é um animal heráldico e fantástico, acanto (a folha de acanto) o motivo característico dum estilo arquitetônico – isto é – beleza plástica – labirinto, emaranhamento. Logo eu quero tratar, entendo que se devem tratar, coisas emaranhadas, erguidas e infinitas, fantásticas e, ao mesmo tempo esculpir beleza plástica nas frases. Não trabalhar só com ideias – trabalhar também com o som das frases. Não escrever só – edificar. (Sá-Carneiro, 1995, p.749, grifo do autor)

A edificação do efeito de *delírio*, como deixa transparecer Sá-Carneiro no excerto anterior, realiza-se mediante trabalho intelectual e esforço imaginativo-associativo, revelando tanto a extraordinária capacidade de autocrítica na construção de seus textos como a consistência dos fundamentos de sua teoria poética. Pela consciência de arquitetura textual, o "acanto" de Sá-Carneiro remete-nos à figura do *lustre* de Baudelaire, referido no fragmento XVII de "*Mon couer mis a nu*": *Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans uns théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est* le lustre*, – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique.*[5] (Baudelaire, 1985, p.48).

---

5 "Hoje encontrei a beleza maior em um teatro, imagem da minha infância, ainda mantida: o lustre – um belo objeto luminoso, cristalino, complexo, circular e simétrico" (Baudelaire, 1985, p.48, tradução nossa).

Ivan Junqueira explica a associação de tal imagem à poética de Baudelaire:

> O poema baudelairiano é exatamente isto: este "belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico", o que mais ainda surpreende quando se percebe, a cada verso ou mesmo a cada palavra, essa desconcertante e amiúde inexplicável comunhão entre emoção e rigor formal, esse conflito dilemático entre ascensão e queda, entre carne e espírito, que lhe entranha toda tessitura. (Baudelaire, 1985, p.48)

Apesar de construir imagens de seu delírio poético em *Cruzada* empreendida ao "além", reforço do seu caráter quixotesco, a transição da 12ª para a 13ª estrofe é representada por *reticências* (segundo a edição portuguesa Ulisseia, 2000) ou *pontos* (segundo a edição da Nova Aguilar, 1995). A pontuação que ocupa o lugar das palavras merece atenção, principalmente se considerarmos que este procedimento é recorrente na obra de Sá-Carneiro. O percurso delirante, em progressão acelerada, atinge seu ponto mais elevado nesta 12ª estrofe e, extasiado, o sujeito lírico se dispersa, dissolvendo as palavras diante das maravilhas máximas e inefáveis. O delírio máximo ou puro não pode ser expresso em palavras. O preenchimento dos dois versos (se assim os considerarmos) pelas reticências ou pontos sugere o que não pode ser expresso por meio da linguagem tradicional. A "ânsia de ultrapassar" empreendida pela poesia de Sá-Carneiro não se restringe ao Plano do Conteúdo (fuga da realidade), e concretiza-se, no Plano da Expressão (em comunhão com aquele), em forma de desvios da linguagem convencional. A expressão do inefável, representada pela desintegração de palavras em reticências, reitera o caráter transgressor e, ao mesmo tempo, extático do sujeito lírico.

A penúltima estrofe (13ª) representa a tentativa de apreender as sensações experimentadas pelo sujeito lírico. Embora ainda extasiado, o sujeito lírico observa o afastamento do "bando de quimeras". Recuperando sua experiência delirante, o sujeito lírico apresenta ainda os sentidos fundidos ("A cor já não é cor – é som e aroma") e descreve o alumbramento da fantasia que culminou em sua "apoteose", ou seja, na cerimônia em que o sujeito lírico é divinizado: "Vêm-me saudades de ter sido Deus". Sobre o referido verso, comenta Sá-Carneiro (1995, p.749):

> [...] E pelo orgulho desmedido gosto deste verso: "Vêm-me saudades de ter sido Deus". Isto é: em face do turbilhão de maravilhas em que o meu espírito se lança eu quase julgo que um dia fui Deus – e desse meu estado vêm saudades – como se na verdade O tivesse sido.

Sobre as imagens construídas pelo sujeito lírico, buscadas em seu inconsciente e na experiência delirante, e as relações que estas mantêm com a realidade, descreve Octavio Paz (2003, p.49) no capítulo "Imagem", de *Signos em rotação*:

> As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Neste caso, o poeta faz algo mais do que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é

> cristal... Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos.

A última estrofe, isolada do restante do poema pelos asteriscos dispostos em triângulo, retoma e sintetiza a dupla natureza do sujeito lírico que se eleva à condição de gênio: humana e divina. Preso à condição humana, o sujeito lírico manifesta o desejo de retornar ao Absoluto. Ao mesmo tempo, revela-nos as preocupações inerentes ao seu processo de criação: a função reveladora do poeta, o seu modo próprio de composição, seu projeto artístico e a luta com os andaimes da linguagem.

Em carta de 26 de fevereiro de 1913, Mário de Sá-Carneiro expõe ao amigo Fernando Pessoa que "'A tristeza de nunca sermos dois' [...] é a expressão materializada da agonia da nossa glória, dada por comparação"; Sá-Carneiro (1995, p.748-9) explica melhor:

> [...] em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil [...] eu sinto muita vez uma saudade [...]. Pois bem, esses são a arte da vida, da natureza. Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo; mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária [...]. Compreende bem o que quero dizer? Eis pelo que fechei a poesia com essa quadra aparente frouxa e imprópria.

O fechamento do poema introdutório de *Dispersão* revela a incessante busca pela plenitude espiritual associada à plenitude poética do cavaleiro-medieval – sujeito lírico – gênio no decurso de *Dispersão* e de outros textos do autor, inclusive em sua prosa essencialmente poética.

O conflito do sujeito lírico com a realidade, se considerarmos a questão do gênio, e a construção do delírio poético com base na dispersão ou fragmentação do sujeito lírico são os temas mais relevantes encontrados em "Partida" e serão investigados em outros textos de Sá-Carneiro a fim de serem considerados recorrências em sua produção.

O processo arquitetônico da construção de sua poética, em constante diálogo com a tradição, faz brotar tensões que explodem tanto no nível da Expressão, quando Sá-Carneiro coloca lado a lado elementos formais clássicos e elementos de vanguarda, quanto no nível do Conteúdo, quando a busca de um ideal sublime é impossibilitada pela dispersão do sujeito lírico.

A busca de uma teoria poética de Sá-Carneiro em seu poema "Partida" permite-nos vislumbrar como é arquitetado o próprio poema e permite reconhecermos, nos poemas seguintes, a manutenção dessa tessitura.

O próximo passo deste trabalho é pesquisar os temas gênio e delírio, sintetizados em seu poema inicial, em outros textos de Sá-Carneiro. Assim, a macroanálise investigará a presença e o desenvolvimento dos referidos temas ao longo de sua obra, com o objetivo de configurá-los como recorrências.

Parte II
A macroanálise

3
A QUESTÃO DO GÊNIO

Sá-Carneiro não tem biografia, só gênio.

Fernando Pessoa
(apud Sá-Carneiro, 2000, p.5)

Algumas ideias sobre gênio

Uma das mais importantes recorrências na obra de Sá-Carneiro é a questão do gênio. Desde a primeira estrofe do primeiro poema de *Dispersão*, "Partida", é exposto o estigma do sujeito lírico que sangra ao longo de toda uma poética: a genialidade que o diferencia dos seres comuns e que o impulsiona à reflexão e à criação poética.

O poeta apresenta-nos o gênio tanto pelo que mostra, por meio da construção de personagens, narradores ou sujeitos líricos, quanto pelo que encobre, no que diz respeito, principalmente, ao alicerce teórico de sua poética. Esta parte do trabalho é dedicada à análise da concepção de gênio apresentada e desenvolvida por Sá-Carneiro especialmente em sua poética para, gradualmente, reconstruirmos um dos seus principais motivos teóricos.

Para iniciarmos nosso estudo sobre o gênio, valemo--nos da definição do termo apresentada na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert (2002, v.7, p.582):

> *L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination, & l'activité de l'âme, voilà le génie. De la manière dont on reçoit ses idées dépend celle dont on se les rappelle. L'homme jeté dans l'univers reçoit avec des sensations plus ou moins vives, les idées de tous les êtres. La plûpart des hommes n'éprouvent de sensations vives que par l'impression des objets qui ont un rapport immédiat à leurs besoins, à leur goût, &c. Tout ce qui est étranger à leurs passions, tout ce qui est sans analogie à leur manière d'exister, ou n'est point apperçu par eux, ou n'en est vu qu'un instant sans être senti, & pour être à jamais oublié.*
> *L'homme de génie est celui dont l'âme plus étendue frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment, tout l'anime & tout s'y conserve.*
> *Lors que l'âme a été affectée par l'objet même, elle l'est encore par le souvenir; mais dans l'homme de génie, l'imagination va plus loin; il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment.*
> *Le génie entouré des objets dont il s'occupe ne se souvient pas, il voit; il ne se borne pas à voir, il est ému: dans le silence & l'obscrité du cabinet, il joüit de cette campagne riante & féconde; il est glacé par le sifflement des vents; il est brulé par le soleil; il est effrayé des tempêtes. L'âme se plait souvent dans ces affections momentanées; elles lui donnent un plaisir qui lui est précieux; elle se livre à tout ce qui peut l'augmenter; elle voudroit par des couleurs vraies, par des traits ineffaçables, donner un corps aux phantômes qui sont son ouvrage, qui la transportent ou qui l'amusent.*[1]

1 "A extensão do espírito, a força da imaginação e a atividade da alma: eis o gênio. Da maneira como recebemos nossas ideias

Destacamos, do conceito apresentado por Diderot e D'Alembert, que o gênio é um indivíduo que é impulsionado, sobretudo, por necessidades diferentes daquelas de pessoas comuns. A primeira delas é expressar de maneira peculiar a percepção e os sentimentos que as ideias lhe provocam: uma única ideia, interligada a muitas outras, desperta e cria sentimentos. A segunda está relacionada à obsessiva entrega de si mesmo àquelas que julga importantes, com o objetivo de materializá-las em suas obras.

No capítulo "Imagem, discurso" de *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi (2004, p.24-25) considera que as imagens construídas na memória expressam, mais que a

---

depende a maneira como delas nos recordamos. O homem jogado no universo recebe, com sensações mais ou menos vivas, as ideias de todos os seres. A maior parte dos homens não experimenta sensações vivas senão pela impressão dos objetos que têm uma relação imediata com suas necessidades, com seu gosto, etc. Tudo o que é estranho a suas paixões, tudo o que não tem analogia com sua maneira de existir, ou não é absolutamente percebido por eles, ou não é visto senão um instante sem ser sentido, e para nunca ser esquecido.

O homem de gênio é aquele cuja alma mais extensa tocada pelas sensações de todos os seres, interessada por tudo que existe na natureza, não recebe uma ideia que não desperte um sentimento; tudo o anima e tudo nele se conserva.

Uma vez que a alma tenha sido afetada pelo próprio objeto, ela o é também pela lembrança; mas no homem de gênio, a imaginação vai mais longe; ele se recorda das ideias com um sentimento mais vivo que o que delas recebeu, porque a estas ideias mil outras se ligam, mais próprias para fazer nascer o sentimento.

O gênio cercado dos objetos com os quais se ocupa não se lembra, ele vê; ele não se limita a ver, se emociona: no silêncio e na escuridão da sala de trabalho, ele se regozija desse campo sorridente e fecundo; é congelado pelo sopro do vento; é queimado pelo sol; é assombrado pelas tempestades. A alma se apraz constantemente nestas afecções momentâneas; elas lhe dão um prazer que lhe é precioso; ela se entrega a tudo que possa aumentá-lo; ela gostaria, com cores verdadeiras, com traços indisfarçáveis, de dar um corpo ao fantasma que são sua obra, que a transportam ou que a divertem" (Diderot; D'Alembert, 2002, tradução nossa).

percepção direta da realidade, o sentimento que "sondava" tal percepção no momento de sua fixação:

> A psicanálise, que tanto se ocupou com a gênese do imaginário, tem dado respostas maduras ao problema das suas motivações. A vontade do prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um pesado lastro que garante a consistência e a persistência de seu produto, a imagem.
>
> Que o imaginário decorra da coextensividade de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos modos de Substância – a terra, o ar, a água, o fogo –, para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético.

No conto "O homem dos sonhos", do livro *Céu em fogo*, o narrador-personagem descreve um artista que reúne as características apontadas pela *Encyclopédie* e causa, no interlocutor, o fascínio pelo *estranhamento*:

> Era um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem parecia-me um mistério. [...] Era tão singular a sua atitude, tão especial o tom da sua voz, que julguei estar ouvindo um louco, e senti um desejo infinito de pôr termo à conversa. Mas não havia pretexto. Tive que ficar, e, a partir deste momento, o homem bizarro, sem se deter um instante, fez-me a seguinte admirável confissão:
>
> – É bem certo. Eu sou feliz. Nunca dissera a alguém o meu segredo. Mas hoje, não sei por quê, vou-lho contar a si. Ah!, supunha nesse caso que eu vivia a vida?... Triste ideia fez de mim! Julguei que me tivesse em melhor conta. Se a vivesse, há muito já que teria morrido dela. O meu orgulho

> é indomável, e o maior vexame que existe é viver a vida. [...] Pois bem, eu consegui variar a existência – mas variá-la quotidianamente. Eu não tenho só tudo quanto existe – percebe? –; eu tenho também tudo quanto não existe. (Aliás, apenas o que não existe é belo.) Eu vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, sentimentos criados por mim, voluptuosidades só minhas – e viajo em países longínquos, em ações misteriosas que existem para mim, *não porque as descobrisse*, mas porque as edifiquei. Porque eu edifico tudo. (Sá-Carneiro, 1995, p.476-478, grifo do autor)

O narrador apresenta-nos um personagem anônimo que é, desde o início da narrativa, caracterizado como gênio pela sua originalidade, pelo fascínio que despertava, pela extravagância dos gestos e pela estranheza das palavras. A loucura é um dos elementos que o narrador associa ao personagem, marcando a incompreensão sofrida pelo gênio e o preconceito a ela relacionada. Quanto toma a voz, o personagem expõe sua maneira peculiar de pensamento e de criação da realidade. Desprezando o senso comum, o personagem expressa sua capacidade de materializar suas ideias, principalmente o de construir sua própria realidade. A construção da figura do gênio relacionada à edificação sugere o planejamento intelectual aguçado e um roteiro programático para o cumprimento de tal projeto.

Roteiro para o estudo do gênio

Algumas das páginas seguintes poderiam vir abarrotadas de teorias sobre o gênio. Em vez da abordagem excessivamente teórica, em coerência com o caráter analítico-interpretativo deste trabalho, a investigação do gênio partiu dos poemas de Sá-Carneiro e, neste caso

específico, fragmentos do poema "Dispersão" serviram de roteiro para tal empreendimento.

"Dispersão" é um poema que merece destaque em nosso estudo. Além de intitular todo o conjunto de poemas e marcar uma das maiores preocupações do poeta, o texto ocupa posição estratégica na obra: é o sexto poema, o cerne que reconcentra a seiva temática anteriormente apresentada em "Partida". Estudaremos no tópico sobre o delírio poético que a poesia de Sá-Carneiro apresenta um movimento tenso de concentração e de dispersão. O poema em questão representa uma dessas instâncias.

O indivíduo marcado pela diferença

O poema é iniciado com a construção de uma figura que materializa o atordoamento sofrido pelo sujeito lírico:

> Perdi-me dentro de mim
> Porque eu era labirinto,
> E hoje, quando me sinto,
> É com saudades de mim.
> (Sá-Carneiro, 2000, p.182)

A maneira diferenciada de perceber e de pensar o mundo aproxima o sujeito lírico da figura do gênio. Ao expressar o turbilhão de sentimentos que o perturbam, o sujeito lírico revela a ausência de controle sobre si mesmo e transforma-se em sua própria prisão ("labirinto") à mercê de uma força superior que o domina e o fragmenta de si mesmo. A configuração de tal sentimento do sujeito lírico logo na primeira estrofe do poema, com a intenção de produzir o efeito de sentido de estranhamento, é uma recorrência na obra carneiriana, observada no poema "Álcool":

Guilhotinas, pelouros e castelos
Resvalam longemente em procissão;
Volteiam-me crepúsculos amarelos,
Mordidos, doentios de roxidão.
(Sá-Carneiro, 2000, p.180)

A morte ("guilhotinas"), o sofrimento ("pelouros") e o isolamento ("castelos") são agrupados em gradação decrescente e, personificados, são destruídos em queda ("resvalam"[2]). Tais elementos representam, no poema, o abandono (ou a destruição) da realidade por parte do sujeito lírico. Este, em constante reflexão sobre si mesmo e a realidade, revela em tom melancólico sua entrega a devaneios, em detrimento das oportunidades de aproveitar concretamente a vida. Em constante autoanálise, o sujeito lírico reitera, nas palavras de Bandeira (1973, p.107), "A vida inteira que podia ter sido e que não foi":

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.
[...]
O pobre moço das ânsias...
Tu sim, tu eras alguém!

2 O verbo *resvalar*, de acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p.2443), pode apresentar tanto o sentido de "fazer escorregar ou tocar de leve, de maneira superficial; roçar, deslizar" quanto de "cair por um declive; escorregar" ou "deixar-se cair, tombar em", sugerindo a ideia de queda proposta pela análise.

E foi por isso também
Que te abismaste nas ânsias.
[...]
Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projecto:
Se me olho a um espelho, erro –
Não me acho no que projecto.
(Sá-Carneiro, 2000, p.182-183)

Os versos anteriores revelam que a excentricidade do sujeito lírico não é limitada às suas ações oníricas. A opção pelo devaneio se desdobra em modos peculiares de perceber o tempo e o espaço. O fato de ser diferente das pessoas comuns, por sua grande capacidade mental e pela aguçada sensibilidade emocional, é considerado valor positivo pelo sujeito lírico. Entretanto, tais elementos revelam-se ambíguos e potencialmente transgressores. O mergulho na interioridade, tão desejado pelo sujeito lírico, revela-se arriscado: sem roteiro, sem tempo e sem finitude. Novamente uma estrofe do poema "Álcool" reitera o sentimento de espanto e de frustração do sujeito lírico a respeito de sua genialidade:

Que droga foi a que me inoculei?
Ópio d'inferno em vez de paraíso?...
Que sortilégio a mim próprio lancei?
Como é que em dor genial eu me eterizo?
(Sá-Carneiro, 2000, p.180)

Tal estrofe merece nossa atenção, no sentido de compreendermos a relação entre o título do poema ("Álcool") e o último verso acima citado. Quanto ao título, segundo o *Dicionário de Símbolos* (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p.28), álcool sugere ambivalência, uma vez que "realiza a síntese da água e do fogo. [...] Símbolo do fogo da vida,

é também o da inspiração criadora. Não apenas ele excita as possibilidades espirituais, observa Bachelard, mas as cria verdadeiramente". Reveladora, também, é a relação entre o título e a palavra "eterizo".[3] O elemento éter (etóxietano ou éter etílico) é conhecido como substância líquida e de alta volatilidade, de propriedade anestésica e viciadora (novamente temos a relação com *nárke*, narcótico: Narciso). A relação álcool-éter sugere, além de uma gradação crescente quanto à volatilidade, a dissipação (ou dispersão) do sujeito lírico.

A ideia de decepção, apresentada em "Álcool", é reiterada no poema "Como eu não possuo", do qual transcrevemos os versos:

> Castrado d'alma e sem saber fixar-me,
> Tarde a tarde na minha dor me afundo...
> – Serei um emigrado doutro mundo
> Que nem na minha dor posso encontrar-me?
> [...]
> De embate ao meu amor todo me ruo,
> E vejo-me em destroço até vencendo:
> É que eu teria só, sentindo e sendo
> Aquilo que estrebucho e não possuo.
> (Sá-Carneiro, 2000, p.189-190)

A constatação da diferença entre o sujeito lírico e as pessoas comuns é marcada pelo contraste entre o resgate da realidade e o reforço dos anseios oníricos nas seguintes estrofes de "Dispersão":

---

3 O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p.1270) apresenta as seguintes acepções para o verbo *eterizar*: "(1) anestesiar (alguém) com uso de éter; (2) misturar (algo) com éter; (3) transformar-se em vapor, dissipar-se".

(O Domingo de Paris
Lembra-me o desaparecido
Que sentia comovido
Os Domingos de Paris:

Porque um domingo é família,
É bem-estar, é singeleza,
E os que olham a beleza
Não têm bem-estar nem família).
(Sá-Carneiro, 2000, p.182)

Narciso, debruçado sobre o espelho das águas da fonte de Téspias, contempla a beleza. Ele venera a própria formosura que, desde o seu nascimento, é considerada fora do comum. Na cultura grega, de acordo com Junito de Souza Brandão (1991, p.175), "a beleza fora do comum sempre assustava. É que esta facilmente arrastava o mortal para a *hybris*, o descomedimento, fazendo-o, muitas vezes, ultrapassar o *métron*". Narciso era mais belo que os próprios deuses e, mesmo sem intenção ou culpa, competir com os deuses em beleza era uma afronta que deveria ser severamente punida. A deusa Nêmesis, ou a justiça distributiva, era a responsável por punir os "culpados". "[Narciso] Viu-se e não mais pôde sair dali: apaixonara-se pela própria imagem. Nêmesis cumprira a maldição". (Brandão, 1991, p.180).

Fernando Paixão ressalta a importância das imagens para a construção do mundo de Narciso, incompatível com a realidade, e o consequente desfecho do personagem:

> Com o rosto projetado nas águas – enamorado de si mesmo e desconhecedor dos próprios traços –, o efeito da ilusão vê-se tomado por realidade. [...] Entregue a uma ciranda de reflexos, produzida no interior da subjetividade,

> apercebe-se do efeito ilusório só quando se dispõe a tocar com a mão a imagem do rio.
>
> Porém, como não obtém resposta das águas que lhe confirme os sentidos e os sentimentos, o fresco encantamento se conduz para um desfecho cruel. Deparado com o vazio das águas, Narciso agoniza a perda do sonho. Em seu lugar, impera o desencanto e a vertigem da queda. (Paixão, 2003, p.64)

No poema "Rodopio", a realidade é retomada em uma estrofe que destoa do caráter delirante que predomina no texto. Nela há a referência ao casamento e ao tipo de vida convencional:

> (Há incenso de esponsais,
> Há mãos brancas e sagradas,
> Há velhas cartas rasgadas,
> Há pobres coisas guardadas –
> Um lenço, fitas, dedais...)
> (Sá-Carneiro, 2000, p.193)

Em ambos os poemas, o uso dos parênteses é a marcação gráfica que retoma o mundo natural e, simultaneamente, distancia-o da experiência construída pelo sujeito lírico. A representação do sofrimento provocado pelo distanciamento entre o sujeito lírico e a realidade é o tema edificante do poema "Como eu não possuo". A tortura do sujeito lírico, que é privado dos elementos e dos sentimentos comuns, é dramatizada no poema pela tensão entre as instâncias realidade e fantasia:

> Olho em volta de mim. Todos possuem
> Um afecto, um sorriso ou um abraço.
> Só para mim as ânsias se diluem
> E não possuo mesmo quando enlaço.

> Roça por mim, em longe, a teoria
> Dos espasmos golfados ruivamente;
> São êxtases da cor que eu fremiria,
> Mas a minh'alma pára e não os sente!
> (Sá-Carneiro, 2000, p.189)

Em seu artigo "Filosofia do Romantismo", Gerd Bornheim (in Guinsburg, 1993, p.93) expõe o pensamento de Friedrich Schlegel (1772-1829) a respeito da figura do poeta de gênio:

> A mediação recíproca entre os homens só pode enriquecer a experiência individual e tende sempre a pôr em contato o divino que há nos homens. Visto que cada um traz em si o divino, que Deus habita o homem, fundamenta-se a possibilidade de cada indivíduo poder ser um mediador para todos os outros homens. E o mediador por excelência, segundo Schlegel, é justamente o artista e, de modo especial, o poeta; transfigurando o sensível, ele é quem pode, o mais concretamente, realizar a tarefa de mediação, e de modo mais radical. Por isso o artista, o poeta, torna-se uma espécie de sacerdote para os homens, pois ele é quem melhor consegue comunicar o finito com o infinito. O artista genial é quem melhor realiza o absoluto que há em si e melhor comunica-o aos outros.

O pensamento romântico de Schlegel fundamenta-se na figura do poeta como mediador entre o finito (realidade) e o infinito (Absoluto) e como espécie de sacerdote para a sociedade. De acordo com a análise dos textos de Sá-Carneiro, percebemos que há aproximação quanto à ideia de mediação, no que diz respeito à necessidade do sujeito lírico estabelecer contato com o Absoluto, mas, por outro lado, há distanciamento relativo à comunicação entre o poeta de gênio e as pessoas comuns, visto que

voluntária ou involuntariamente o poeta, marcado como diferente e estranho, isola-se da sociedade.

O (auto)isolamento

A relação entre o gênio e os que o cercam não é geralmente simbiôntica. Encontramos, em vez da harmonia e da reciprocidade vantajosas, um indivíduo que orgulhosa ou queixosamente manifesta problemas socioemocionais. As dificuldades de relacionamento interpessoal variam desde as diferenças de interesse à diferença de expressão das ideias. Banido ou voluntariamente exilado do convívio das pessoas comuns, a tendência do gênio é o isolamento, claramente expresso na estrofe de "Como eu não possuo":

> Não sou amigo de ninguém. Pra o ser
> Forçoso me era antes possuir
> Quem eu estimasse – ou homem ou mulher,
> E eu não logro nunca possuir!...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.189)

Outros versos do mesmo poema são reveladores da intimidade amorosa do sujeito lírico, em que a figura feminina é evocada a partir da lembrança forjada pelo gênio e não por ele vivenciada na realidade:

> Saudosamente recordo
> Uma gentil companheira
> Que na minha vida inteira
> Eu nunca vi... mas recordo
>
> A sua boca doirada
> E o seu corpo esmaecido,

Em um hálito perdido
Que vem na tarde doirada.

(As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacei.
Ai, como eu tenho saudades
Dos sonhos que não sonhei!...)
(Sá-Carneiro, 2000, p.183-184)

Nos versos do poema "Sugestão", de *Indícios de Oiro*, o mesmo mote é retomado:

As companheiras que não tive,
Sinto-as chorar por mim, veladas,
Ao pôr do Sol, pelos jardins...
Na sua mágoa azul revive
A minha dor de mãos finadas
Sobre cetins...
(Sá-Carneiro, 2000, p.211)

Em "Como eu não possuo", percebemos a mudança no tratamento temático. O tom *platônico* dado à figura feminina é substituído pela manifestação do desejo erótico, ainda que construído pelo sujeito lírico:

Como eu desejo a que ali vai na rua,
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...
Como eu quisera emaranhá-la nua,
Bebê-la em espasmos d'harmonia e cor!...

Desejo errado... Se a tivera um dia,
Toda sem véus, a carne estilizada
Sob o meu corpo arfando transbordada,
Nem mesmo assim – ó ânsia! – eu a teria...

> Eu vibraria só agonizante
> Sobre o seu corpo d'êxtases dourados,
> Se fosse aqueles seios transtornados,
> Se fosse aquele sexo aglutinante...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.189-190)

Em carta a Fernando Pessoa, datada de 6 de maio de 1913, Sá-Carneiro envia-lhe o poema "Como eu não possuo", acrescido do seguinte comentário sobre o desejo erótico ali presente:

> "Como eu não possuo" – O que eu desejo, nunca posso obter nem possuir, porque só o possuiria *sendo-o*. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar, o que me satisfaria era sentir-me, *ser-me* aquela boca, ser-me toda a gentileza do seu corpo agreste (gosto muito desse número). (Sá-Carneiro, 1995, p.779, grifo do autor)

Retomemos o conceito apresentado por Diderot, que considera o caráter do gênio com base na maneira inusitada de apreensão e de expressão dos sentimentos por meio das ideias, para analisarmos a questão do erotismo. Em consciente projeto intelectual, o sujeito lírico utiliza as imagens resgatadas da realidade como alicerce sobre o qual entrelaça sentimentos, recombina ideias, esculpe formas e reveste-os com originalidade cromática para construir o desejo erótico.

Tal desejo não é construído apenas a partir das imagens de referência feminina. Em muitos poemas e narrativas, o erotismo ultrapassa os contornos das convenções e, em casos expressos como no fragmento abaixo de "Como eu não possuo", expressa o *narcisismo* do sujeito lírico, que venera as próprias mãos:

Ternura feita saudade,
Eu beijo as minhas mãos brancas...
Sou amor e piedade
Em face dessas mãos brancas...

Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas pra se dar...
Ninguém mas quis apertar...
Tristes mãos longas e lindas...
(Sá-Carneiro, 2000, p.189)

No poema "Manucure", um dos últimos escritos por Sá-Carneiro, a obsessão pelas mãos é o que motiva o sujeito lírico a contrastar seu mundo interior com o espaço que o cerca:

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Todo me incluo em Mim – piedosamente.
Entanto eis-me sozinho no Café:
De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
De volta, as mesas apenas – ingratas
E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
Boçal, quadrangular e livre-pensadora...
Fora: dia de Maio em luz
E sol – dia brutal, provinciano e democrático
Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
Nem podem tolerar – e apenas forçados
Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes –
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –
Que escrevem, mas têm partido político
E assistem a congressos republicanos,

Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De pêros ou de sardinhas fritas...

E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense,
Vou-me mais e mais enternecendo
Até chorar por Mim...
(Sá-Carneiro, 2000, p.259)

O estado de introspecção, provocado por estar "sozinho no Café", revela o desajustamento do gênio em relação às ações cotidianas que ele descreve. Na estrutura do poema, o sujeito lírico concretiza a disforia principalmente em relação ao espaço em que se situa, ao entrelaçar e fundir os planos do exterior e do interior ou, melhor dizendo, resgata imagens do espaço circundante para recriá-las no espaço da intimidade. Cada vez mais fechado em sua interioridade, o sujeito lírico evoca o fracasso total da sua vida em sequências introduzidas pela referência temática inicial ("Na sensação de estar polindo as minhas unhas"). O sentimento que associa autopiedade e inconformidade é expresso por meio de questionamentos que culminam na constatação de seu desapontamento na busca pelo Absoluto, em "Dispersão":

E tenho pena de mim,
Pobre menino ideal...
Que me faltou afinal?
Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...
(Sá-Carneiro, 2000, p.184)

Fernando Guimarães, em seu artigo "Mário de Sá-Carneiro: da poesia à ficção" (1992, p.92-3), reitera nossa análise sobre a manifestação do erótico na produção do escritor:

> Poderíamos dizer que esta narrativa [*A confissão de Lúcio*] se vai centrar no próprio significado com que as relações afectivas humanas se estabelecem, mediante uma aproximação que se queria de natureza amorosa e se julga realizada em termos de autêntico erotismo, mas que de imediato se revela impossível. Aliás, o objecto do amor, nas narrativas de Sá-Carneiro, torna-se muitas vezes indefinido e vário, correspondendo a sucessivas fixações que passam pela auto, homo e heterossexualidade, num trajecto tortuoso que acaba por irrealizar qualquer tentativa de pleno encontro e fruição amorosos. É a impossibilidade de possuir, a qual se torna ainda mais intensa e devastadora, porque se converte numa impossibilidade de ser. "E eu não logro nunca possuir!", dir-nos-á Sá-Carneiro num poema, "Como eu não possuo", escrito alguns tempos antes de *A confissão de Lúcio*. E que com ela mantém relações bem marcadas. A seguinte passagem posta na boca de Ricardo, de quem Lúcio se tornara amigo, resume de certo modo todos esses conflitos: "Eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo".

Octavio Paz, no capítulo "Poesía de soledad y poesía de comunión", do livro *Las peras del olmo* (1978, p.102), reflete sobre a condição do poeta na sociedade moderna e preconiza o isolamento e a postura antissocial como condições necessárias para a construção de uma poesia verdadeira:

> *La sociedad moderna no puede perdonar a la poesía su naturaleza: le parece sacrílega. Y aun que ésta se disfrace, acepte comulgar en el mismo altar común y luego justifique con toda clase de razones su embriaguez, la conciencia social la reprobará siempre como un extravío y una locura peligrosa. El poeta tiende a participar en lo absoluto, como el místico; y tiende a expresarlo, como la liturgia ya la fiesta religiosa.*

> *Esta pretensión lo convierte en un ser peligroso, pues su actividad no beneficia a la sociedad; verdadero parásito, en lugar de atraer para ella las fuerzas desconocidas que la religión organiza y reparte, las dispersa en una empresa estéril y antisocial.* [...]
>
> *En nuestra época la poesía no puede vivir dentro de lo que la sociedad capitalista llama sus ideales: las vidas de Shelley, Rimbaud, Baudelaire o Bécquer son pruebas que ahorram todo razonamiento. Si hasta fines del siglo pasado Mallarmé pudo crear su poesía fuera de la sociedad, ahora toda actividad poética, si lo es de verdad, tendrá que ir en contra de ella. No es extraño que para ciertas almas sensibles la única vocación posible sean la soledad o el suicidio...*[4]

O texto de Octavio Paz, além de apresentar um conceito poético de arte (*la poesia* [...] *dispersa* [...] *las fuerzas desconocidas que la religión organiza y reparte, [...] en una empresa estéril y antisocial.*), remete-nos a um outro ponto importante da poética de Sá-Carneiro, a temática

---

4 "A sociedade moderna não pode perdoar a poesia por sua natureza: parece-lhe sacrílega. Ainda que esta se disfarce, aceite comungar no mesmo altar habitual e logo justifique com todo tipo de argumentos sua embriaguez, a consciência social a reprovará sempre como um desvio e uma loucura perigosa. O poeta tende a participar do Absoluto, como o místico; e tende a expressá-lo, como a liturgia e a festa religiosa. Esta pretensão converte o poeta em um ser perigoso, pois sua atividade não beneficia a sociedade; verdadeiro parasita, em lugar de atrair para ela as forças desconhecidas que a religião organiza e compartilha, dispersa-as em empreendimento improdutivo e antissocial. [...]
Em nossa época, a poesia não pode viver dentro do que a sociedade capitalista valoriza como ideais: as vidas de Shelley, Rimbaud, Baudelaire ou Bécquer são provas que poupam toda argumentação. Se até o final do século passado, Mallarmé pôde criar toda sua poesia à margem da sociedade, agora toda atividade poética, se verdadeira, tenderá a voltar-se contra ela. Não é estranho que para certas almas sensíveis a única vocação possível é a solidão ou o suicídio..." (Paz, 1978, p.102, tradução nossa).

da morte, ou o que poderíamos chamar de "encenação da morte", expressa nas seguintes estrofes de "Dispersão":

> E sinto que a minha morte –
> Minha dispersão total –
> Existe lá longe, ao norte,
> Numa grande capital.
>
> Vejo o meu último dia
> Pintado em rolos de fumo,
> E todo azul-de-agonia
> Em sombra e além me sumo.
> (Sá-Carneiro, 2000, p.184)

Retomando a figura do nosso Narciso, Junito de Souza Brandão (1991, p.184), considera a questão do suicídio:

> O perigo que oferece o aprofundar-se em demasia na linha narcísica de alma e amor-reflexão está não somente na autocontenção, no solipcismo, no incesto intrapsíquico, mas também no suicídio. De modo explícito, ao recusar comer, Narciso se suicidou. Esse suicídio anoréxico foi motivado pela desilusão: a imagem querida e amada, que surge no reflexo, não possui equivalência no mundo real e objetivo.

O gênio criativo

A marca original e o isolamento do gênio se convertem em molas propulsoras da criação poética. Cada vez mais afastada da sociedade, segundo análise de Alfredo Bosi (2004), a poesia fecha-se em si mesma e desdobra-se em muros de resistência aos valores burgueses vigentes. Das várias formas e tonalidades de resistência (poesia-metalinguagem, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia

e poesia-mito), interessa-nos particularmente aquela que "percorre as voltas da memória, os labirintos do Inconsciente; e, explorando o mundo mediante uma percepção que se quer pré-categorial, surpreende, a todo instante" (Bosi, 2004, p.173): a poesia-mito.

A necessidade de retomar o primitivo poder de nomear, usurpado pela sociedade de consumo, propicia ao poeta o mergulho nos fundamentos da linguagem e, por extensão, no fundamento da poesia. Nas palavras de Bosi, o poeta volta a ser "o doador de sentido" (Bosi, 2004, p.163). Doador de novos e inusitados sentidos, o gênio mais e mais se afasta do previsível e do convencional. Sua produção artística fascina pela desautomatização da linguagem, pelo mistério construído e pela originalidade expressiva:

> A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam.
>
> A condição do poeta expulso da república é agora um fato íntimo e insuperado. Os Lautréamont, Rimbaud, Cruz e Souza, Pound, Pasternak foram marcando o descompasso crescente entre a praxe dominante e o sacerdote-poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais estranhos à língua da tribo. (Bosi, 2004, p.174)

A genialidade poética consiste em um poder visionário natural que pode transgredir todas as regras. Diderot e D'Alembert, ainda no verbete "*génie*" da *Encyclopédie* (2002, vol.7, p.582), atribuem ao gênio o direito à selvageria, o direito de cometer erros esplêndidos e de destituir a lógica convencional:

> *Les règles & les lois du goût donneroient des entraves au génie; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. L'amour de ce beau éternel qui caractérise la nature;*

la passion de conformer ses tableaux à je ne sais quel modèle qu'il a créé, et d'après lequel il a les idées & les sentimens du beau, sont le goût de l'homme de génie. Le besoin d'exprimer les passions qui l'agitent, est continuellement gêné par la Grammaire & par l'usage: souvent l'idiome dans lequel il écrit se refuse à l'expression d'une image qui seroit sublime dans un autre idiome. Homere ne pouvoit trouver dans un seul dialecte les expressions nécessaires à son génie; Milton viole à chaque instant les règles de sa langue, et va chercher des expressions énergiques dans trois ou quatre idiomes différent. Enfin la force et l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractère du génie; il ne touche pas faiblement, il ne plait pas sans étonner, il étonne encore par ses fautes.[5]

Ao refletir sobre a questão do gênio ("Reflexões sobre o homem de gênio") em sua obra *Ideias Estéticas,* Fernando Pessoa salienta que um conjunto complexo de circunstâncias (hereditárias, do ambiente e também da sorte) contribui para a formação de um homem de gênio (Pessoa, 1998, 268.). Referindo-se a Goethe, mas podendo

5 "As regras e as leis do gosto criariam entraves ao gênio; ele os rompe para voar ao sublime, ao patético, ao grande. O amor deste belo eterno que caracteriza a natureza; a paixão de conformar seus quadros a não sei qual modelo ele criou e a partir do qual ele tem as ideias e os sentimentos do belo, são o gosto do homem de gênio. A necessidade de exprimir as paixões que o agitam é continuamente perturbada pela gramática e pelo uso: com frequência o idioma no qual ele escreve se recusa à expressão de uma imagem que seria sublime em outro idioma. Homero não podia encontrar num só dialeto as expressões necessárias a seu gênio; Milton viola a cada instante as regras de sua língua, e vai procurar expressões enérgicas em três ou quatro idiomas diferentes. Enfim, a força e a abundância, não sei qual rudeza, a irregularidade, o sublime, o patético, eis nas artes o caráter do gênio; ele não toca levemente, ele não agrada sem espantar, ele espanta até mesmo por suas omissões" (Diderot; D'Alembert, 2002, tradução nossa).

ser ampliado a outros importantes gênios poéticos, Pessoa apresenta um conceito de gênio importante para a fundamentação do presente trabalho:

> O homem de gênio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições. A obra de gênio – seja um poema ou uma batalha – é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual. Ao passo que o talento, cuja expressão natural é a ciência, parte do particular para o geral, o gênio, cuja expressão natural é a arte, parte do geral para o particular. Um poema de gênio é uma intuição central nítida resolvida, nítida ou obscuramente (conforme o talento que acompanhe o gênio), em transposições parciais intelectuais. [...]
>
> O gênio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefação; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação; finalmente se sublimam pela expressão. (Pessoa, 1998, p.269)

A concepção do gênio como indivíduo marcado pela extraordinária intuição e pelo apuro intelectual desmitifica a visão ingênua de que o poeta expressava de maneira sincera os próprios sentimentos. A composição artística é, segundo Fernando Pessoa, uma forma de alquimia. O processo alquímico, comparado à produção poética, considera os sentimentos apenas o início da criação artística. Sintetizado em seu poema "Autopsicografia", em que afirma que "O poeta é um fingidor" (Pessoa, 2001, p.164), o conceito de gênio de Pessoa reitera a necessidade do processo intelectual para a construção de sentimentos, de emoções ou de qualquer outro elemento ou realidade que seja pretendido pelo poeta. Nos fragmentos finais de "Dispersão" notamos a construção de

um sujeito lírico que expressa sua condição de tormento que culmina em delírio:

> Desceu-me n'alma o crepúsculo;
> Eu fui alguém que passou.
> Serei, mas já não me sou;
> Não vivo, durmo o crepúsculo.
>
> Álcool dum sono outonal
> Me penetrou vagamente
> A difundir-me dormente
> Em uma bruma outonal.
>
> Perdi a morte e a vida,
> E, louco, não enlouqueço...
> A hora foge vivida,
> Eu sigo-a, mas permaneço...
>
> ....
>
> Castelos desmantelados,
> Leões alados sem juba...
>
> ....
>
> (Sá-Carneiro, 2000, p.184-185)

4
O delírio poético

Bem se vê – respondeu Dom Quixote – que não andas corrente nisto das aventuras; são gigantes, são; e, se tens medo, tira-te daí, e põe-te em oração enquanto eu vou entrar com eles em fera e desigual batalha.

Miguel de Cervantes (2002, p.59)

Algumas considerações e conceitos

Para retomarmos a investigação sobre o delírio, anunciada na análise do poema "Partida", optamos por trabalhar com conceitos relacionados ao termo oriundos de diferentes áreas de conhecimento. Com o temor de construirmos uma análise estritamente teórica e relativamente desconexa entre as diversas fontes envolvidas, escolhemos como fio condutor da investigação o poema "Álcool", em cujos fragmentos serão entrelaçados os conceitos que orientarão o desenvolvimento da análise. Segue, portanto, a primeira estrofe do poema:

Guilhotinas, pelouros e castelos
Resvalam longemente em procissão;

Volteiam-me crepúsculos amarelos,
Mordidos, doentios de roxidão.
(Sá-Carneiro, 2000, p.180)

A combinação de termos aparentemente desconexos e a sequente atribuição de características a eles impertinentes provocam, já nos dois primeiros versos, o efeito de desconcerto do sujeito lírico. Os elementos relacionados à morte, à dor e ao desespero ("guilhotinas", "pelouros") dispostos ao lado de "castelo" compõem inusitada gradação. O último termo que, em primeira análise sugere a ideia de proteção e, portanto, um valor positivo, adquire novos sentidos quando associado aos dois elementos anteriores. O campo semântico de "castelo" é ampliado para sentidos de carga negativa, sugerindo a ideia de prisão, de isolamento e de valores tradicionais. O sujeito lírico se apropria de elementos da realidade externa e os reordena e, ao alterar seus significados mais triviais, amplifica seus campos semânticos. A transgressão do sujeito lírico, por meio do desmoronamento ou da destruição de tais elementos, abre as portas para um plano misterioso e permite que ele explore, em estado de perturbadora excitação, as novas sensações experimentadas. A movimentação da cena (e do próprio cenário) é obtida pela descrição de transformações cromáticas, variando do amarelo ao roxo. Em tal situação, o sujeito lírico é "tomado" pelas suas sensações e se apresenta, de maneira passiva, como observador que descreve os fenômenos que o envolvem.

Etimologicamente, a palavra que descreve a situação a que foi submetido o sujeito lírico significa "sair dos trilhos" (*de*: fora; e *liros*: sulcos).[1] De acordo com o *Dicionário*

1 De acordo com o *Dicionário Latino-Português*: *deliro, as, are, avi, atum*: v. intr. I – Sent. próprio: 1) sair do sulco, do rego (Plínio, o Velho. *História Natural*. 18, 180). II – Sent. figurado:

Houaiss da Língua Portuguesa, "delírio", no seu sentido mais amplo, é uma "convicção errônea baseada em falsas conclusões tiradas dos dados da realidade exterior, mantida por uma pessoa, ainda que a maioria dos membros do seu grupo pense o contrário e possa provar que está certa". (2001, p.933). De tal acepção destacamos três pontos interessantes para nosso estudo. O primeiro deles é a referência dada com base em uma realidade exterior. O segundo ponto marca a diferença quanto à apreensão de tal realidade por parte do *delirante* em relação à "maioria dos membros do seu grupo". O último item ressalta a convicção do "delirante" ao sustentar seu ponto de vista, mesmo que o grupo se esforce, muitas vezes de maneira opressora, para mostrar a opinião que considera acertada.

> Batem asas d'auréola aos meus ouvidos,
> Grifam-me sons de cor e de perfumes,
> Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
> Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.
>
> Corro em volta de mim sem me encontrar...
> Tudo oscila e se abate como espuma...
> Um disco de ouro surge a voltear...
> Fecho os meus olhos com pavor da bruma...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.180).

Depois de instaurado o cenário de estranhamento, o sujeito lírico funde as sensações visuais com percepções sonoras ("asas d'auréola aos meus ouvidos") e, no verso seguinte, com auditivas e olfativas ("sons de cor e de perfumes"), instaurando o estado de perturbação e de delírio. Em tal processo fica destacada a passividade do sujeito

---

sair da linha reta, perder a razão, delirar (Cicero. *De Oficiis* 1, 94) (Faria, 1962, p.290).

lírico, principalmente pela presença do pronome oblíquo *me*, sugerindo seu estado muito mais de objeto que de sujeito das ações verbais. Configura-se, dessa maneira, o estado de possessão contemplativa do sujeito lírico que, gradualmente, perde a noção de realidade, principalmente em relação às referências espaciais. A sensação de descontrole diante do desconhecido faz que o sujeito se abandone ao mistério e, como os sentidos estão desregrados, assim os utiliza para descrever sua experiência extática.

A Psiquiatria considera o delírio uma alteração do juízo de realidade (capacidade de distinguir o falso do verdadeiro) relacionado à falta de lucidez de consciência. A definição de Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), presente no *Dictionnaire des Sciences Médicales* (apud Nunes, 1976, p.21), introduz a investigação de Eustachio Portella Nunes acerca do delírio:

> *Un homme est dans le délire lorsque ses sensations ne sont pas en rapport avec les objects extérieurs, lorsque ses idées ne sont pas rapport avec sas sensations, lorsque ses judgements, ses determinations ne sont pas en rapport avec das idées. Lorsque ses idées, ses judgements, ses determinations sont independents de sa volont.*[2]

Interessante destacar que o psiquiatra francês acrescenta à definição usual (que considera as ideias, as opiniões e as sensações em relação à realidade exterior) o conflito interior vivenciado pelo delirante, pelo fato de não conseguir controlar seu estado. Nunes analisa o delírio como

2 "Um homem se encontra em estado de delírio quando suas sensações não se remetem aos objetos exteriores, quando suas ideias não correspondem às suas sensações, quando suas opiniões e seus propósitos não se reportam às suas ideias. Quando suas ideias, suas opiniões e seus propósitos são independentes de sua vontade" (Esquirol apud Nunes, 1976, p.21, tradução nossa).

"problema mental orgânico reversível" (1976, p.22) e aponta os seguintes sintomas: "decréscimo da vigilância, desorientação espaço-temporal, confusão, ilusão, interpretação delirante da realidade, alucinações visuais, auditivas, táteis etc." (1976, p.22).

> Respiro-me no ar que ao longe vem,
> Da luz que me ilumina participo;
> Quero reunir-me, e todo me dissipo –
> Luto, estrebucho... Em vão! Silvo pra além...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.180)

A sensação incômoda e inesperada de separação, desmoronamento ou fragmentação é provocada no sujeito lírico ao longo de seu percurso delirante. Da percepção inusitada da realidade ao seu abandono em êxtase, o sujeito lírico vislumbra-se como integrante do ar e da luz que o envolvem. O sujeito lírico troca a atitude anterior de passividade pelo esforço de (re)unir-se, mas quanto mais potente a força empregada para haver a concentração, mais violento se torna o efeito contrário: a dispersão. Desse modo, é criado no poema um conjunto de forças que oscilam tensamente entre o movimento de fusão (reunião) e de sublimação (dispersão). A constante e tensa oscilação *sístole-diástole* é o movimento que impulsiona e vivifica a poesia carneiriana.

Os estudos do médico e filósofo alemão Karl Jaspers (1883-1969), também mencionados por Nunes (1976, p.23), analisam a situação de conflito interior provocado pelo delírio:

> Foi a escola fenomenológica, influenciada decisivamente por Jaspers, que procurou estabelecer as características essenciais do delírio. Jaspers e Gruhle mostraram que, de modo geral, o aparecimento das ideias delirantes é precedido

> de um humor delirante difuso. Trata-se de uma vivência de estranheza e ameaça e, mais raramente, de êxtase ou exaltação. O paciente vive a expectativa ansiosa de alguma coisa que lhe vai ocorrer. [...] Wetzel refere, na esquizofrenia, a vivência do fim do mundo, uma espécie de pressentimento sinistro de desmoronamento geral, com a angústia de encontrar-se o paciente envolvido nesses acontecimentos.

Alterado o estado do sujeito lírico, perdido em delírio, há na penúltima estrofe, abaixo transcrita, um exemplo do estado de contração: composta apenas por períodos interrogativos, os versos revelam uma espécie de concentração do sujeito lírico que, aos poucos, procura retomar seu estado de consciência e analisa sua experiência no campo do inconsciente.

> Que droga foi a que me inoculei?
> Ópio d'inferno em vez de paraíso?...
> Que sortilégio a mim próprio lancei?
> Como é que em dor genial eu me eterizo?
> (Sá-Carneiro, 2000, p.180)

Tal estrofe revela o descontentamento do sujeito lírico em relação às experiências delirantes. A referência à autoinoculação de "droga", que seria o estimulante do estado de alucinação, não provocou o efeito que o sujeito lírico imaginara experimentar. A frustração quanto às próprias expectativas, somada ao fato de o sujeito lírico ser privado da sensação de "controle" (reforçado pela passividade do sujeito em grande parte do poema), transforma a experiência em "inferno em vez de paraíso". Se o plano da realidade é marcado pelo estado de sofrimento e de inadaptação, estado não tão diferente se revelou no plano superior, que o sujeito lírico acreditava ser melhor. O questionamento quanto a seu estado e suas ações (ou

ausência delas) marca a tentativa de concentração ou de retorno ao estado de consciência, passados os efeitos da experiência delirante. Resta ao sujeito lírico expressar seu sofrimento e relatar suas experiências empreendidas no campo do inconsciente. Tal sofrimento é marcado como *genial*, e a sublimação do sujeito lírico será agora marcada por meio do processo artístico de criação.

O neurologista francês Jules Cotard (1840-1889), também citado por Nunes (1976, p.21), destaca um ponto importante para nosso estudo: a relação entre as ideias delirantes e as criações originais.

> *Les créations originales, les découvertes dans lens sciences et l'industrie, les productions littéraires et artistiques, ne naissent généralement que dans une intelligence vivement stimulée par des émotions profondes. Aprés um long travail d'incubation, l'idée apparaît d'une manière brusque, comme un trait de lumière. Les procédées du développement des idées délirantes se rapprochant beaucoup dans certains cas de ce qui a lieu à l'état normal. La criation delirante est, en effet, une sort de découverte. C'est au moins d'une theorie qui satisfait l'entendement et paraît résourdre des problèmes qui sont poses par l'état de sensibilité morale.*[3]

A citação desperta-nos duas considerações importantes: (1) o delírio pode ser visto como um impulso criativo

---

3 "As criações originais, as descobertas das ciências e da indústria, as produções literárias e artísticas, não nascem, geralmente, senão de uma inteligência vivamente estimulada por suas profundas emoções. Após longo trabalho de incubação, a ideia surge de maneira brusca, como um raio de luz. Os processos de desenvolvimento das ideias delirantes se aproximam muito daqueles desenvolvidos em estado de normalidade. A criação delirante é, de fato, um tipo de descoberta. É, ao menos, de uma teoria que satisfaz o entendimento e parece resolver os problemas postos pela sensibilidade moral" (Cotard apud Nunes, 1976, p.21, tradução nossa).

que constrói e obedece a sua própria lógica e (2) as criações delirantes revelam uma descoberta irrealizável em situações de normalidade.

Tomando-se por base os elementos apontados, podemos esboçar uma ideia de delírio apropriada para o presente trabalho: em contato com o mundo, o indivíduo em delírio apreende (ou constrói) uma realidade diferente daquela experimentada pelas pessoas comuns. Tal percepção delirante será descrita por meio de sentidos alterados ou emaranhados, aparentemente incoerentes ou desconexos, se comparada ao senso comum. A imprevisibilidade associativa acompanhada do impulso criativo resultam na produção de objeto artístico original, "estranho", que carrega em si o efeito de sentido de "ilusão", de "desconcerto" ou de "delírio", fundado na ruptura da lógica convencional.

O poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) sintetiza, em *Lettre du voyant*, o princípio para a criação artística fundamentada no desregramento dos sentidos, na vidência poética:

> *La première étude de l'homme qui veut être poete est as propre connaissance, entière; it cherche son ame, il l'inspect, il la tente, l'apreend.* [...]
>
> *Je dis qu'il faut être* voyant, *se faire* voyant.
>
> *Le Poète se fait* voyant *par un long, immense et raisonné* dérèglement *de* tous les sens. *Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.*[4] (Rimbaud, 2003, p.251, grifo do autor).

4 "O primeiro cuidado do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, completo; ele busca sua alma, a investiga, exercita-a, estuda-a.[...]
Eu digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente.

É interessante percebermos como o desregramento dos sentidos, para a construção do *efeito de sentido de delírio*, foi configurado no plano poético, aqui representado pelo poema "Álcool", do qual segue a última estrofe:

> Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
> Foi álcool mais raro e penetrante:
> É só de mim que ando delirante –
> Manhã tão forte que me anoiteceu.
> (Sá-Carneiro, 2000, p.180)

A construção semiótica do delírio

A referencialidade

A maneira de apreender, de pensar e de representar a realidade, preocupação fundamental do artista, transformou-se ao longo dos séculos. Da *mimesis* aristotélica à crise da representação da modernidade, polêmicas ainda são as discussões a respeito do termo. A Linguística e a Semiótica, ao investigarem a complexa questão (em termos da relação entre o signo e o referente), consideram as dificuldades quanto ao estabelecimento de uma teoria do referente, como declaram Greimas e Courtés (1989, p.377):

> Tradicionalmente, entendem-se por *referente* os objetos do mundo "real", que as palavras das línguas naturais designam. O termo objeto mostrou-se notoriamente

---

O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos. Ele busca em si mesmo todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; prova todos os venenos, para guardar apenas a quintessência" (Rimbaud, 2003, p.251, tradução de Carlos Lima, grifo do autor).

> insuficiente, por isso referente foi chamado a cobrir também as qualidades, as ações, os acontecimentos reais; além disso, como o mundo "real" parece ainda por demais estreito, referente deve englobar também o mundo "imaginário". A correspondência termo a termo entre o universo linguístico e o universo referencial, que é assim metafisicamente pressuposta, não é menos incompleta: por um lado certas categorias gramaticais – e, principalmente, as relações lógicas – não possuem referente aceitável; por outro lado, os dêiticos (pronomes pessoais, por exemplo) não possuem referente fixo, e remetem de cada vez a objetos diferentes. Isso equivale a dizer que, partindo de pressupostos positivistas, considerados como evidências, é impossível elaborar uma teoria do referente que seja satisfatória, suscetível de explicar o conjunto de fenômenos considerados.

Se considerarmos que a literatura representa um referente (mundo *real*) por meio da linguagem verbal, o poeta (ou enunciador) cria em seu discurso uma realidade textual marcada por intencionalidades relacionadas à produção de efeitos de sentido. Sá-Carneiro imprime em sua obra uma visão inusitada da realidade exterior por meio da criação de efeitos que expressam distorção e afastamento das referências naturais, como se percebe neste fragmento da novela *A confissão de Lúcio*:

> Todo o cenário mudara – era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, uma brisa cinzenta com laivos amarelos – não sei por quê, pareceu-me assim, bizarramente –, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação. Declaro-me impotente para a descrever. Apenas, num esforço, poderei esboçar onde residia a sua singularidade, o seu quebranto: [...] a luz total era uma

> projeção da própria luz – em outra luz, seguramente, mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo. Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos, E não receio avançar muito afirmando que ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tato. Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso nós deixaríamos de ver. E depois – eis o mais bizarro, o mais esplêndido – nós respirávamos o estranho fluido. Era certo, juntamente com o ar, com o perfume roxo do ar, sorvíamos essa luz que, num êxtase iriado, numa vertigem de ascensão – se nos engolfava pelos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro. Sim, essa luz mágica ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos… (Sá-Carneiro, 1995, p.361-4)

No trecho da novela *A confissão de Lúcio*, o protagonista reconstrói, subjetivamente, um ambiente a partir das sensações que experimenta. Tal passagem servirá como porta de entrada para compreendermos a criação de efeito de sentido de *realidade* e de *delírio* na obra de Sá-Carneiro.

Segundo Bertrand, em *Caminhos da semiótica literária*, no discurso descritivo, o ponto de vista se refere diretamente à capacidade de percepção do observador que, neste caso, assume, em focalização interna, o papel de ator da narrativa que toma para si a atividade descritiva. Seu ponto de vista é determinado pela disposição dos elementos da descrição e de seu arranjo no texto (Bertrand, 2003, p.15). O enunciatário em questão constrói seu discurso a partir de uma visão subjetiva e alterada da realidade natural; ou melhor, a partir de elementos do mundo natural, cria uma realidade marcada por efeitos de sentido relacionados ao delírio e ao êxtase.

A figuratividade

A partir da correspondência entre o mundo natural (semiótica natural) e o signo verbal (língua natural), podemos adentrar o universo do figurativo. Courtés (apud Bertrand, 2003, p.156-7) esclarece-nos o conceito:

> Qualificaremos de figurativo todo significado, todo conteúdo de uma língua natural e, de maneira mais abrangente, de qualquer sistema de representação (visual, por exemplo), que tenha um correspondente no plano do significante (ou da expressão) do mundo natural, da realidade perceptível. Logo, *será considerado figurativo*, num determinado universo de discurso (verbal ou não verbal), *tudo que puder ser diretamente referido a um dos cinco sentidos tradicionais* [...]*; em suma, tudo que se liga à percepção do mundo exterior*.

A figuratividade pode, então, ser definida como o conjunto de um sistema de representação associado a um ou mais sentidos que se correlacionam com uma figura do mundo natural, a partir do momento em que esta é inserta em um discurso.

Outra definição de figuratividade, mais direcionada ao universo visual (considerando que o narrador constrói imagens por meio da palavra), está associada ao ato de semiose, isto é, a "passagem da visão natural, modelada por um crivo cultural de leitura do mundo, para o reconhecimento das formas figurativas numa imagem ou num quadro" (Bertrand, 2003, p.157). Greimas considera essência da semiose a escolha de traços visuais e sua organização em um conjunto ou unidade significativa que pode ser reconhecida como representação de um elemento do mundo natural.

Nesse sentido, o narrador-personagem Lúcio, da novela de Sá-Carneiro, seleciona diferentes traços

apreendidos do mundo natural pelos sentidos (principalmente pela percepção visual) e os reorganiza em uma unidade significativa, uma nova realidade, revestida de um efeito de sentido.

Os escritores "realistas" manifestavam, como objetivo, a imitação precisa do mundo natural. Mesmo tal tentativa, segundo Denis Bertrand (2003, p.162), não deixava de ser uma construção em que "a realidade não é de modo algum legível como uma verdade intrínseca, mas como um efeito específico do discurso e de sua organização". Bertrand ressalta que "o efeito produzido por ocasião da leitura poderá ser o de 'realidade', mas também os de 'irrealidade' ou 'surrealidade'". Percebemos, na produção de Sá-Carneiro, a construção do efeito de sentido de *irrealidade* ou, podemos também considerar, efeito de sentido de *delírio*. A relação intertextual estabelecida entre o mundo natural e o discurso poético provoca o efeito de estranhamento, uma vez que esta não se firma em bases positivas previamente aceitas pelo receptor desse discurso. Seguem como ilustração, as últimas estrofes do poema "Dispersão":

> Álcool dum sono outonal
> Me penetrou vagamente
> A difundir-me dormente
> Em uma bruma outonal.
>
> Perdi a morte e a vida,
> E, louco, não enlouqueço...
> A hora foge vivida,
> Eu sigo-a, mas permaneço...
> ....
> Castelos desmantelados,
> Leões alados sem juba...
> ....
> (Sá-Carneiro, 2000, p.184-185)

Procedimentos da figurativização

Segundo Márcio Thamos, em seu artigo "Figuratividade na poesia" (2003), os mecanismos de figurativização podem ser sintetizados em duas etapas. A primeira é a *figuração*, em que um determinado tema (discurso abstrato) é convertido em elementos figurativos, ou figuras (discurso figurativo). O autor salienta neste plano "uma correspondência clara com a noção de imitação poética desenvolvida por Aristóteles" (Thamos, 2003, p.103). Já, a segunda, refere-se à *iconização* (ilusão referencial), que, de acordo com o autor, corresponde ao plano,

> [...] em que as figuras já instaladas no discurso recebem um investimento particularizante tão minucioso que teria o poder de transformá-las em imagens do mundo, provocando uma ilusão referencial. Nem todo texto figurativo atinge necessariamente esse segundo nível. (Thamos, 2003, p.103-104)

Podemos considerar que os procedimentos de figurativização são expressos de maneira poética no conto "Asas", do conjunto *Céu em fogo*, em que Mário de Sá-Carneiro cria um personagem poeta, Petrus Ivanowitch Zagoriansky, que nos revela os fundamentos em que se constrói seu discurso poético:

> Oiça: não escrevo só com ideias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e ideias – a sugestões de ideias – (e a intervalos, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, senti-los-à em parte. E será idêntico ao seu o caso do surdo que os saiba ler – mas não os possa ouvir. A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta – ouvida e compreendida de olhos abertos. Os meus poemas

> são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe. Cada uma de minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, isócrono ao movimento de cada "circunstância". Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria – mas todas ligadas entre si por ligações fluidas, por elementos gasosos; nunca a sólido, por ideias sucessivas... Serei pouco lúcido. Entanto, como exprimir-me de outra maneira?... Espere... Talvez... A minha Obra não é uma simples realização ideográfica, em palavras – uma simples realização escrita. É mais alguma coisa: ao mesmo tempo uma realização musical, cromática – pictural, se prefere – e até, a mais volátil, uma realização em aromas. Sim, sim, a minha obra poder-se-á transpor a perfumes!... (Sá-Carneiro, 1995, p.490-491)

De acordo com o personagem, seu discurso poético investe na criação de figuras e no revestimento sinestésico delas, atingindo, segundo Thamos, os dois níveis do processo de figuração. A teoria poética apresentada pelo personagem, no que se refere ao trabalho com a figuratividade e a construção de um efeito de sentido de delírio ou de irrealidade, pode ser conferida em outros textos de Mário de Sá-Carneiro, como, por exemplo, na novela *A confissão de Lúcio* e em toda sua poesia.

A fim de aprofundarmos o estudo dos mecanismos de figurativização, propusemos a análise do poema "Rodopio", de *Dispersão*. O título do poema já anuncia a figura que nele será desenvolvida (a ideia de giro em si mesmo, redemoinho), configurando o movimento como uma ilusão referencial. Segue a transcrição do poema na íntegra:

Rodopio

Volteiam dentro de mim,
Em rodopio, em novelos,
Milagres, uivos, castelos,
Forcas de luz, pesadelos,
Altas torres de marfim.

Ascendem hélices, rastros...
Mais longe coam-me sóis;
Há promontórios, faróis,
Upam-se estátuas de heróis,
Ondeiam lanças e mastros.

Zebram-se armadas de cor,
Singram cortejos de luz,
Ruem-se braços de cruz,
E um espelho reproduz,
Em treva, todo o esplendor...

Cristais retinem de medo,
Precipitam-se estilhaços,
Chovem garras, manchas, laços...
Planos, quebras e espaços
Vertiginam em segredo.

Luas de oiro se embebedam,
Rainhas desfolham lírios:
Contorcionam-se círios,
Enclavinham-se delírios.
Listas de som enveredam...

Virgulam-se aspas em vozes,
Letras de fogo e punhais;
Há missas e bacanais,

Execuções capitais,
Regressos, apoteoses.

Silvam madeixas ondeantes,
Pungem lábios esmagados,
Há corpos emaranhados,
Seios mordidos, golfados,
Sexos mortos de ansiantes...

(Há incenso de esponsais,
Há mãos brancas e sagradas,
Há velhas cartas rasgadas,
Há pobres coisas guardadas –
Um lenço, fitas, dedais...)

Há elmos, troféus, mortalhas.
Emanações fugidias,
Referências, nostalgias,
Ruínas de melodias,
Vertigens, erros e falhas.

Há vislumbres de não ser,
Rangem, de vago, neblinas;
Fulcram-se poços e minas,
Meandros, pauis, ravinas,
Que não ouso percorrer...

Há vácuos, há bolhas de ar,
Perfumes de longes ilhas,
Amarras, lemes e quilhas –
Tantas, tantas maravilhas
Que se não podem sonhar!...
(Sá-Carneiro, 2000, p.192-193)

O processo de figuração

O poema "Rodopio" pode ser considerado um discurso que utiliza figuras e elementos do mundo natural para a construção de um espaço interior (estado de alma).

Apesar de estabelecer identificação (quanto ao uso das figuras) com o mundo natural, o espaço interior é caracterizado por uma organização especial e diferenciada daquele quanto à disposição e às relações entre as figuras. No espaço interior, a lógica organizativa do mundo natural cede lugar à estruturação subjetiva do sujeito lírico que, desde os primeiros versos manifesta estado de euforia e deslumbramento em relação ao mundo criado à medida que se afasta do mundo natural.

A fuga do mundo natural e a construção de um espaço interior próprio são marcadas pela enumeração inusitada e caótica das figuras do mundo natural e pelas relações sinestésicas entre si neste complexo espaço.

Assim, desde a primeira estrofe, já é instaurado o efeito de movimento ("rodopio") de figuras associadas pela subjetividade lírica. Elementos abstratos ("milagres", "pesadelos"), concretos ("uivos", "castelos"), imaginários ("torres de marfim"), eufóricos ("milagres") e disfóricos ("pesadelos") são emaranhados ("em novelos") e adquirem movimentação própria na interioridade do sujeito lírico ("dentro de mim").

A segunda estrofe revela que tal movimentação vertiginosa explora os mais diversos tipos de relação com o espaço criado. Os elementos opositivos "hélices" e "rastros" adquirem a mesma competência ("ascendem"), desconstruindo a noção de espaço vertical (alto/baixo). A relativização do espaço também acontece no plano horizontal, se considerarmos a onipresença e a passividade do sujeito lírico neste espaço construído: "Mais longe coam-me sóis." Ainda nesta estrofe são enumerados

elementos que colaboram para a construção da figura "viagem-navegações" ao longo do poema: "estátuas de heróis", "promontórios", "faróis", "lanças", "mastros". Tais imagens, voltadas para a ideia de aventuras, heróis e descobertas, abrem espaço para dupla investigação: elas podem remeter-nos à figura de Dom Quixote, reiterando o caráter delirante; e também direcionar-nos a um tema pouco estudado (talvez não estudado) na poética carneiriana – o nacionalismo, representado pela referência ao passado glorioso de Portugal.

O efeito de sentido de "delírio"

O efeito de desregramento dos sentidos é figurativizado no poema, por meio da associação inusitada de elementos de campos semânticos relacionados a diferentes percepções, bem como pelo dinamismo construído a partir das enumerações.

O movimento vertiginoso é marcado no poema principalmente por verbos que indicam movimento ("volteiam", "ascendem", "upam", "ondeiam", "singram", "precipitam", "chovem", "vertiginam", "contorcionam", "enveredam", "virgulam", "silvam") e substantivos ("rodopio", "novelo", "hélices", "cortejos", "delírios", "vertigens") que, associados aos elementos em enumeração, contribuem para a construção do efeito de sentido de *delírio* ao longo do poema, convertendo-o em uma isotopia.

Para construir o efeito de delírio, no que se refere ao desregramento dos sentidos, percebemos, ao longo das estrofes, a inserção gradual das percepções sensitivas. A sensação predominante é a visual, trabalhada desde os primeiros versos e associada a outras sensações nas estrofes seguintes.

Na quarta estrofe, há combinação inusitada dos elementos visuais ("cristais", "manchas", "laços"), auditivos

("retinem") e táteis ("garras", "laços"). No verso "Cristais retinem de medo", percebemos a personificação de "cristais" e sua atribuição natural, retinir, modulada pelo elemento "medo". "Garras" e "laços" fundem as sensações auditivas e táteis.

A quinta estrofe pode ser considerada o ápice do delírio, se considerarmos que há presença de todas as sensações fundidas:

> Luas de oiro se embebedam,
> Rainhas desfolham lírios:
> Contorcionam-se círios,
> Enclavinham-se delírios.
> Listas de som enveredam...

Nesta estrofe podemos considerar a presença das sensações visuais ("luas", "oiro", "rainha", "círios"), gustativa ("embebedam"), tátil ("desfolham"), olfativa ("lírios") e auditiva ("som"). O quarto verso ("Enclavinham-se delírios") sugere a fusão de todos os desregramentos, de todas as sensações anteriormente esparsas.

Nas duas estrofes seguintes (sexta e sétima) ocorre considerável diminuição das sensações e voltam a predominar a percepção visual e a auditiva. Tal procedimento alternante contribui para a construção do efeito de *rodopio*, reiterando a instabilidade e imprevisibilidade quanto às sensações apreendidas pelo sujeito poético.

A oitava estrofe merece atenção especial, uma vez que se diferencia tanto pelas figuras utilizadas quanto pela ausência de movimentação, criando uma espécie de contraponto em relação à temática do poema. Graficamente ela se destaca pelo uso dos parênteses, que a isola das outras estrofes. A repetição do verbo *haver* em quatro dos cinco versos reforça o caráter enumerativo, mas desta vez instaurador da ausência de movimento dos elementos.

"Esponsais", "mãos brancas e sagradas", "velhas cartas", "pobres coisas" ("lenço", "fitas", "dedais") remetem disforicamente ao mundo natural, constantemente em choque com o mundo interior que é desenhado pelo sujeito lírico. Destruindo o equilíbrio (harmonia) do desequilíbrio (delírio), tal estrofe pode representar a nostalgia sentida pelo sujeito lírico em relação às coisas vulgares da vida e do mundo natural.

As estrofes seguintes retomam os recursos expressivos anteriores, fundindo sensações e dinamizando os elementos apreendidos pelos sentidos. O poema é encerrado com destaque para as sensações olfativas "Há vácuos, bolhas de ar,/ Perfumes de longes ilhas."

No que se refere à construção do efeito de sentido de delírio quanto à combinação dos elementos sensoriais, podemos concluir que ao longo do poema é criado um percurso das sensações que tomam o sujeito lírico, variando de um estado mais *material* (visão, audição) para estados mais *imateriais* (olfato). Essa espécie de desmaterialização ou volatização da matéria corresponde à teoria apresentada pelo personagem poeta Petrus Ivanowitch Zagoriansky no conto "Asas", cujo excerto foi trabalhado no capítulo anterior.

A iconização

A segunda etapa do processo de figurativização é conhecida como iconização ou ilusão referencial, já anteriormente conceituada. Mas ainda sobre essa etapa, Márcio Thamos (2003, p.114) esclarece:

> Ilusão referencial é [...] uma espécie de ênfase figurativa do discurso, um expediente de criação de imagens mais típico da poesia. É quando, relacionando o som com o sentido, o poeta procura dar a ver aquilo de que fala, manifestando o

desejo de fazer que o poema se identifique concretamente com o próprio referente.

Quanto aos recursos de iconização, o autor destaca a utilização de aliterações e assonâncias, ao considerar que a repetição fônica explora as potencialidades da substância acústica em sua dimensão mais natural, aproximando a poesia da música. Apoiados nesse pressuposto teórico, analisaremos como ocorre o processo de iconização no poema "Rodopio".

O efeito de sentido de rodopio, sustentado pela figuração anteriormente estudada, é construído a partir do movimento vertiginoso inerente à própria forma poética. Ritmo, sonoridade e distribuição de acentos e pausas contribuem para o revestimento das figuras e para a criação de uma harmonia imitativa (rodopio).

O ritmo do poema é marcado pelo verso redondilho maior, que carrega em si a musicalidade, a sugestão de giros e de retomadas contínuas e circulares. As rimas, compostas em esquema regular ABBBA, reiteram respectivamente os efeitos de alternância e de retomada.

A forma clássica e regular (que não corresponde à inconstância e ao movimento vertiginoso sugeridos pelo plano do conteúdo – delírio) é desequilibrada pela colocação dos acentos em posições alternantes (2-7, 3-7, 4-7, 1-3-7, 1-4-7, 2-4-7, 2-5-7 e 3-4-7) ao longo do poema. Consideremos a quarta estrofe como exemplificação dessa ideia:

Há-**el**-mos-, tro-**féus**-, mor-**ta**-lhas. (2-5-7)
E-ma-na-**ções**- fu-gi-**di**-as, (4-7)
Re-fe-**rên**-cias-, nos-tal-**gi**-as, (3-7)
Ru-**í**-nas –de- me-lo-**di**-as, (2-7)
Ver-**ti**-gen-**s, er**-ro-s e –**fa**-lhas. (2-4-7)

Agora, como contraexemplo, a oitava estrofe, que foi considerada, na análise das figuras, como destoante; ao desequilibrar o equilíbrio delirante, apresenta maior regularidade quanto à posição dos acentos, aproximando o Plano da Expressão ao Plano do Conteúdo:

(Há- in-**cen**-so- dees-pon-**sa**-is, (3-7)
Há- mãos- **bran**-ca-s e –sa-**gra**-das, (3-7)
Há- **ve**-lhas- **car**-tas- ras-**ga**-das, (2-4-7)
Há- **po**-bres –coi-**sas** –guar-**da**-das (2-5-7)
Um- **len**-ço-, **fi**-tas,- de-**da**-is...) (2-4-7)

As repetições sonoras são construídas em assonâncias variantes quanto à abertura e à nasalização, principalmente dos sons de **/e/** (/ɛ/, /e/, /ẽ/) e de **/o/** (/ɔ/, /o/, /õ/) nas duas primeiras estrofes. A distribuição das pausas também é variante ao longo das estrofes. Há versos que exigem pausas interiores além da pausa final (terceiro verso da quarta estrofe), outros que apresentam pausa em seu interior, e não no final, como o quarto verso da quarta estrofe, transcrita a seguir:

Cristais retinem de medo, /
Precipitam-se estilhaços, /
Chovem garras, / manchas, / laços... /
Planos, / quebras /e espaços
Vertiginam / em segredo. /

A alternância irregular das pausas, as variações de sonoridade e de ritmo são os aspectos que contribuem para a construção do efeito de sentido de "rodopio" tanto no nível gráfico quanto sonoro, criando a ilusão referencial.

A investigação filosófica do delírio

Da Antiguidade às discussões contemporâneas, o delírio é tema amplamente investigado pela filosofia. Trabalhar a questão do delírio pelo viés da filosofia platônica, além de ampliar o eixo temático **delírio** na poesia carneiriana, evidencia as relações entre a modernidade e a tradição presentes em tal poética. Este aspecto do estudo do delírio será dividido em duas partes: a primeira delas apresenta a teoria platônica em poemas de Sá-Carneiro e, a última, as transgressões da poesia carneiriana em relação à referida teoria.

A teoria platônica

A questão do delírio foi desenvolvida por Platão na obra *Fedro*, considerada por muitos estudiosos o resumo de sua filosofia. O encontro de Sócrates com o entusiasmado jovem Fedro provoca, ao longo do passeio além dos muros da cidade, debate sobre o discurso proferido por Lísias que privilegia, em detrimento do ser apaixonado, aquele a quem não ama.

A princípio, Sócrates defende a ideia de Lísias, apesar de criticar o discurso quanto ao excesso retórico e aos defeitos de composição. Temendo ofender os deuses, principalmente Eros, Sócrates arrepende-se do discurso proferido e elabora um novo, desta vez exaltando as qualidades do ser apaixonado inspirado por Eros.

Sócrates considera a "loucura" um dos elementos característicos do ser apaixonado e desconstrói o caráter pejorativo atribuído a esta, ao afirmar que podemos obter grandes bens, por meio da loucura inspirada pelos deuses. Na sequência, o filósofo apresenta-nos os três primeiros dos quatro graus do delírio: (1) as profecias, (2) os rituais

de purificação e (3) a inspiração artística, principalmente por meio das Musas. Antes de desenvolver a interferência e os benefícios de Eros na alma do apaixonado, é proposto o estudo da alma quanto a sua natureza e as suas propriedades. Para explicar a natureza da alma, é narrado o mito da parelha alada.

Em tal mito platônico, a alma é representada por um carro guiado por um condutor e puxado por dois cavalos alados: um de raça pura e dócil e, o outro, mestiço e rebelde. Tanto as almas dos homens quanto as dos deuses apresentam a mesma composição; a diferença, entretanto, é que os cavalos e o condutor da alma dos deuses são todos puros, enquanto os corcéis dos homens são mistos.

As asas dos cavalos são responsáveis pela elevação da alma ao céu habitado pelos deuses (Hiperurânio). As asas são alimentadas pela Beleza e pela Verdade contempladas nesse plano superior. A entrada da alma nos corpos físicos acontece por causa da perda das asas, sofrida pela alma dos homens. Sobre o que nutre e faz crescer as asas diz Platão:

> A força da asa consiste em conduzir o que é pesado para as alturas onde habita a raça dos deuses. A alma participa do divino mais do que qualquer outra coisa corpórea. O divino é belo, sábio e bom. Por meio destas qualidades as asas se alimentam e se desenvolvem, enquanto todas as qualidades contrárias, como o que é feio, o que é mau a fazem diminuir e fenecer. (Platão, 2001, p.83)

Os carros alados das almas humanas acompanham, no além, em viagem celeste que ocorre ciclicamente, doze grupos de deuses dispostos em ordem, liderados por Zeus. E, enquanto sobem até o alto do céu para alcançar a visão e a contemplação das realidades absolutas no mundo hiperurânico, as almas dos deuses, na difícil subida, procedem com facilidade, porque possuem carros equilibrados e

fáceis de guiar; ao invés, os carros alados das almas humanas procedem com fadiga, porque o cavalo rebelde tende a arrastá-lo para a terra, pondo em grande dificuldade o condutor que não o tenha bem treinado.

As almas que melhor seguem e imitam o deus que as guia, mesmo com fadiga, porque todas são perturbadas de algum modo pelos cavalos, conseguem contemplar as "verdadeiras realidades". Outras, ao contrário, ora levantam a cabeça, ora a abaixam por causa da violência dos cavalos; e por isso conseguem ver só algumas realidades e não outras. Algumas almas, depois, embora aspirando alcançar a visão das verdadeiras realidades, não as alcançam de modo nenhum, enquanto não conseguem proceder na viagem de modo oportuno e, por isso, chocam-se umas com as outras na tentativa de ultrapassar umas às outras, e surgem os tumultos. Muitas penas de suas asas são machucadas e, consequentemente, as almas não chegam a fruir da "contemplação do Ser" e, assim, afastam-se do Hiperurânio, nutrindo-se da opinião (mediocridade). As razões da viagem empreendida ao plano superior e do empenho que nela põem as almas são explicadas por Platão:

> A razão que atrai as almas para o céu da Verdade é porque somente aí poderiam elas encontrar o alimento capaz de nutri-las e de desenvolver-lhes as asas, aquele que conduz a alma para longe das baixas paixões. (Platão, 2001, p.85)

Eis as consequências que se seguem para as almas humanas: as que conseguem contemplar a Verdade (verdadeiras realidades), no percurso ao plano superior, permanecem ilesas até a próxima viagem; quando, ao contrário, a alma, pelos motivos apresentados, incapaz de seguir os deuses e de contemplar alguma Verdade, "cheia de esquecimento e de maldade, torna-se pesada e, deste

modo, perde as asas e cai sobre a terra" (Platão, 2001, p.84).

Mesmo no mundo sensível, o contato com o plano superior acontece quando o indivíduo entra em contato com a Beleza. A Beleza, parte da memória das contemplações da alma que acompanhou os deuses em sua evolução, nutre as asas dos cavalos e alimenta o desejo de a alma ascender ao mundo inteligível. Mesmo presa ao corpo, a alma volta-se para os planos superiores, afastando-se dos empreendimentos terrenos. Este é o quarto e último grau de delírio apresentado por Platão: o indivíduo, na terra, evoca as reminiscências do plano superior e, por isso, passa a ser considerado louco, delirante e amante da Beleza. Tais considerações são apresentadas no poema "Inter-Sonho", de *Dispersão*:

Numa incerta melodia
Toda a minh'alma se esconde.
Reminiscências de Aonde
Perturbam-me em nostalgia...

Manhã de armas! Manhã de armas!
Romaria! Romaria!
... ...
Tacteio... dobro... resvalo...
... ...
Princesas de fantasia
Desencantam-se das flores...
... ...
Que pesadelo tão bom...
... ...
Pressinto um grande intervalo,
Deliro todas as cores,
Vivo em roxo e morro em som...
(Sá-Carneiro, 2000, p.179)

A proximidade da poesia de Mário de Sá-Carneiro com o mito platônico da viagem da alma, reminiscências e graus de delírios fica explícita neste poema. A busca pela Unidade, empreendida pelo sujeito lírico quixotesco, consiste em acompanhar sua alma em viagem a um plano superior e misterioso. A alma, encolhida, precisa ser resgatada para que se atinja a plenitude. Neste espaço de sonho delirante, esforça-se o sujeito lírico para alcançar seu objetivo.

A alma se alimenta das lembranças dos planos superiores e a eles se encaminha, causando perturbação no sujeito lírico. A própria palavra *nostalgia* (gr. *nóstos* 'regresso' + *álgos* 'dor') colabora para essa interpretação. A viagem a planos superiores se realiza por meio da dor e do sacrifício das almas, numa espécie de combate pelo autocontrole, expresso no texto com a repetição das expressões: "manhã de armas" e "romaria"; ou seja, um combate religioso que se realiza na viagem em direção ao Absoluto. A "manhã de armas" ou a luta pode ser associada ao esforço do condutor para controlar o cavalo mestiço e rebelde do mito platônico. "Romaria" reforça o aspecto sagrado, superior, da peregrinação empreendida pelo sujeito lírico.

A passagem do sujeito lírico para o estado de delírio é marcada, ao menos, por duas maneiras. Graficamente, as séries de reticências desconectam as estrofes, representando a própria suspensão do sujeito lírico e sua passagem pelos planos da realidade e da fantasia. Retoricamente, a gradação "Tacteio... dobro... resvalo..." sugere o sacrifício do sujeito lírico para realizar seu desejo de vencer os limites da realidade. A necessidade de ultrapassar pode ser interpretada como uma de suas constantes poéticas, desdobrando-se tanto no plano temático quanto no plano da linguagem. Os intervalos, as suspensões e as reticências materializam a necessidade de o sujeito lírico

extrapolar a linguagem convencional, limitada, cotidiana e de experimentar novas formas de expressão poética.

O estado de delírio também é expresso por metáforas inusitadas que colaboram para a criação de imagens sobrenaturais: "princesas de fantasia" que perdem o encanto ao surgirem de flores. O estranhamento é ampliado pela associação de valores, considerados positivos, a elementos negativos, como se verifica em "Que pesadelo tão bom...".

A noção de distanciamento corpo-alma, realidade-além é ressaltada no espaço e no tempo prenunciando um grande intervalo. O delírio, responsável pela superação do plano da realidade, evolui de uma sensação auditiva ("incerta melodia") para se fixar em elementos visuais ("Deliro todas as cores,"). O último verso ("Vivo em roxo e morro em som...) colabora para tal interpretação, no sentido de associar a realidade aos aspectos visuais e, o além, aos aspectos auditivos. Estabelece-se, desse modo, um percurso que parte de sensações relacionadas a elementos mais concretos, como a visão, para sentidos que remetem à ideia de desmaterialização gradual, como a audição e o olfato. O sujeito lírico, assim, desprende-se da realidade e tenta ingressar no além que, na teoria platônica, corresponde ao mundo hiperurânico.

As transgressões de Mário de Sá-Carneiro

Desenvolvemos, no item anterior, os pontos de aproximação entre a poesia de Sá-Carneiro e os mitos desenvolvidos na filosofia platônica. De acordo com nossa investigação, um dos traços mais significativos da modernidade na poética carneiriana é a presença de desvios em relação aos modelos clássicos de que se apropria. Tal relação permite-nos considerar sua poesia como arte recriadora de mitos e de formas. Nessa última parte do

trabalho, investigaremos as transgressões desenvolvidas por Sá-Carneiro nos modelos platônicos.

Maria Ema Tarracha Ferreira (2000, p.139), na introdução do livro que reúne os poemas de Sá-Carneiro, *Poesias*, considera, na análise do poema "Além-Tédio", que a desilusão e a frustração do sujeito lírico estão ligadas à incapacidade de este alcançar o transcendente:

> "Além-Tédio", resumindo a dicotomia que inspira todo o ciclo de *Dispersão* – impulso para o transcendente/desilusão e fragmentação do *Eu* pela **incapacidade de o alcançar** –, antecipa o desfecho da série de versos, desenvolvendo-se em ritmo ascendente/descendente, como todos os poemas deste ciclo... (grifo da autora, negrito nosso)

Alguns versos dos poemas de *Dispersão* aparentemente corroboram a análise de Ferreira, como, por exemplo, a estrofe final de "Vontade de dormir", que sugere a impossibilidade de o sujeito lírico atingir o transcendente,

> Arranquem-me esta grandeza!
> – Pra que me sonha a beleza,
> Se a não posso transmigrar?...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.181)

ou a primeira estrofe do poema "Quase":

> Um pouco mais de sol – eu era brasa,
> Um pouco mais de azul – eu era além.
> Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...
> Se ao menos eu permanecesse aquém...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.187)

Para melhor compreendermos a lógica construtiva da poesia carneiriana, fundamentada nos princípios de apropriação e de recriação transgressora dos moldes clássicos,

é importante investigarmos a relação entre o sujeito lírico e o alcance do Absoluto. Este é o ponto a partir do qual a poesia de Sá-Carneiro, desviando-se do platonismo, insere-se em um dos principais pressupostos da modernidade anunciados por Baudelaire.

Propusemos uma discussão a respeito das considerações da autora, ao levarmos em conta que o sentimento de desilusão pode estar relacionado à decepção do sujeito lírico após seu contato com o transcendente, e não à impossibilidade de alcançá-lo. Em estado de alucinação, e com os sentidos desregrados para contemplar a Beleza e para resgatar as reminiscências, o sujeito descreve imageticamente tanto seu esforço delirante para alcançar o Hiperurânio quanto a insatisfação por tê-lo atingido.

Os sentimentos de desilusão e de frustração, que passam a tomar o sujeito lírico, podem ser explicados não pelo fato de ele sentir-se impossibilitado de alcançar o plano superior, mas por constatar que tal plano não corresponde às expectativas criadas. Tal consideração pode ser iluminada por poemas como "Escavação":

> Numa ânsia de ter alguma cousa,
> Divago por mim mesmo a procurar,
> Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
> E a minh'alma perdida não repousa.
>
> Nada tendo, decido-me a criar:
> Brando a espada: sou luz harmoniosa
> E chama genial que tudo ousa
> Unicamente à força de sonhar...
>
> Mas a vitória fulva esvai-se logo...
> E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...
> – Onde existo que não existo em mim?
> ....
> ....

Um cemitério falso sem ossadas,
Noites d'amor sem bocas esmagadas –
Tudo outro espasmo que princípio ou fim...
(Sá-Carneiro, 2000, p.178)

A ansiedade e o esforço do sujeito lírico são canalizados para a busca incessante do espaço idealizado no plano interior ("Divago por mim mesmo a procurar") que, em um primeiro momento, considera não ter encontrado ("Desço-me todo, em vão, sem nada achar"). A habilidade de criação poética, aliada à capacidade de o sujeito lírico desregrar os sentidos, expressa a persistência para alcançar seu propósito. A expressão "decido-me a criar" merece aqui uma consideração importante. O verbo pronominal "decidir-se", que, em uma primeira instância, nos remete ao sentido de *resolver-se* ou *dispor-se,* apresenta acepções mais interessantes, se recorrermos à etimologia. Do latim *decidere,* a palavra apresenta o sentido próprio de "separar cortando, separar a golpes, cortar, reduzir". (Faria, 1962, p.280). Tal imagem é configurada tanto no plano temático, no que diz respeito à fragmentação do sujeito lírico, quanto no estrutural. Podemos considerar o poema um "soneto quebrado" pela inserção das reticências que preenchem o espaço correspondente a dois versos, suspendendo o poema após o questionamento marcado pelo travessão (" – Onde existo que não existo em mim?").

O texto apresenta oposição nítida entre os quartetos iniciais, marcados pela euforia criadora do sujeito lírico e pelo alcance do plano superior ("sou luz harmoniosa / E chama genial que tudo ousa / Unicamente à força de sonhar..."); e os tercetos, que anunciam sua frustração quanto ao Absoluto. O verso que marca a mudança de tom no poema ("Mas a vitória fulva esvai-se logo..."), embora anuncie a conquista do sujeito lírico, ou seja, sua elevação ao plano superior, revela a instabilidade deste. As estrofes

finais do poema "Estátua falsa" também indicam o contato e o sequente descontentamento do sujeito lírico em relação ao plano superior:

> Já não estremeço em face do segredo;
> Nada me aloira já, nada me aterra:
> A vida corre sobre mim em guerra,
> E nem sequer um arrepio de medo!
>
> Sou estrela ébria que perdeu os céus,
> Sereia louca que deixou o mar;
> Sou templo prestes a ruir sem deus,
> Estátua falsa ainda erguida ao ar...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.186)

A análise do poema "Além-Tédio" corrobora nossa interpretação. Segue abaixo a transcrição:

> Nada me expira já, nada me vive –
> Nem a tristeza nem as horas belas.
> De não as ter e de nunca vir a tê-las,
> Fartam-me até as coisas que não tive.
>
> Como eu quisera, enfim de alma esquecida,
> Dormir em paz num leito de hospital...
> Cansei dentro de mim, cansei a vida
> De tanto a divagar em luz irreal.
>
> Outrora imaginei escalar os céus
> À força de ambição e nostalgia,
> E doente-de-Novo, fui-me Deus
> No grande rastro fulvo que me ardia.
>
> Parti. Mas logo regressei à dor,
> Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:

A quimera, cingida, era real,
A própria maravilha tinha cor!

Ecoando-me em silêncio, a noite escura
Baixou-me assim na queda sem remédio;
Eu próprio me traguei na profundura,
Me sequei todo, endureci de tédio.

E só me resta hoje uma alegria:
É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios...
(Sá-Carneiro, 2000, p.191)

A princípio, a relação entre as palavras *além* e *tédio* sugere a superação do *spleen* do plano da realidade e a projeção do sujeito lírico no Absoluto. Entre as palavras que compõem o título, entretanto, pode-se entrever outro tipo de relação: a associação do além a um espaço disfórico, tal qual é caracterizada a realidade. Dessa forma, o sentimento de insatisfação e de *incompletude*, que o sujeito poético sentia em relação à realidade, é estendido também para o "Além", até então considerado ideal.

Após abandonar-se no plano irreal, em atitude de passividade marcada pela colocação do sujeito como objeto ("Nada me expira já, nada me vive"), o sujeito lírico manifesta sentimento de indiferença tanto em relação à "tristeza" quanto às "horas belas". O primeiro elemento, associado ao descontentamento com o plano inferior, é responsável pelo desejo de evasão da realidade; já o segundo está relacionado ao que impulsiona o sujeito lírico para o além, de acordo com a filosofia platônica. Ambos os termos, entretanto, são revestidos pelos mesmos valores disfóricos: "Tudo era igual".

A frustração e a indiferença, que encerram a dicotomia vida-morte, desconstroem a teoria platônica de que o Hiperurânio, ou mundo inteligível, carrega as ideias de pureza e perfeição. Após investigar o "além" e verificar sua instabilidade, o sujeito lírico anuncia a frustrante constatação de que o ideal não corresponde as suas expectativas.

A desconstrução do ideal platônico já havia sido anunciada por Baudelaire, como destaca Olgária Matos em seu ensaio "Um surrealismo platônico":

> "Baudelaire foi o surrealista da moral." Com essa expressão, Breton indicava em seu *Manifesto do Surrealismo*, a compreensão baudelairiana da modernidade à qual o poeta se sentia condenado: fim do platonismo e do cristianismo. Fim do platonismo: os objetos sensíveis encontram-se em perpétuo devir, jamais semelhantes a si mesmos, infiéis a todo *modelo ideal* apreendido pelo Espírito: "Em si mesmos e por si mesmos", escreve Platão, "os objetos possuem certa constância em sua realidade. Não são dilacerados para o alto ou o baixo como as imagens que deles fazemos, ao contrário, por si mesmos e em si mesmos, possuem a exata realidade originária de sua natureza". [Platão, *Crátilo*, 386e].
> [...] É, pois, a opacidade e a espessura do sensível que a alma lamenta e das quais se esforça para liberar-se.
> Se a modernidade possui o Belo, este não mais corresponde a essências estáveis, sendo ela o subjetivo e o histórico no sentido da "tirania do provisório". [...] Assim, as rédeas do dócil corcel do *Fedro* de Platão se perderam; na modernidade, o controle das paixões, agora desmedidas e desordenadas, encontram o homem fora de si, do tempo, da lógica e da moral. (Matos, 2005, p.312, 231)

A contribuição original da poesia de Mário de Sá-Carneiro consiste na investigação do Ideal, cuja inconstância foi anunciada por Baudelaire. Ao lançar-se

em busca obsessiva pelo Ideal, o sujeito lírico consegue alcançá-lo por meio do delírio, mas constata a inexistência da perfeição, da plenitude e da constância em algo que tanto almejava, como fica sintetizado no último poema de *Dispersão*, "A queda":

> E eu que sou o rei de toda esta incoerência,
> Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la
> E giro até partir... Mas tudo me resvala
> Em bruma e sonolência.
>
> Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro,
> Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...
> Eu morro de desdém em frente dum tesouro,
> Morro à míngua, de excesso.
>
> Alteio-me na cor à força de quebranto,
> Estendo os braços d'alma – e nem um espasmo venço!...
> Peneiro-me na sombra – em nada me condenso...
> Agonias de luz eu vibro ainda entanto.
>
> Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,
> – Vencer às vezes é o mesmo que tombar –
> E como inda sou luz, num grande retrocesso,
> Em raivas ideais, ascendo até o fim:
> Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...
>
> ....
>
> Tombei...
>   E fico só esmagado sobre mim!...
> (Sá-Carneiro, 2000, p.194)

O sentimento de frustração, em relação à inconstância do Absoluto, faz que o sujeito lírico, sem aceitar "as águas certas" da vida e também, agora, do "Além", provoque a

anulação do seu conflito, ao encenar, poeticamente, a sua própria destruição.

Nossa ideia de que o sujeito lírico alcança o Absoluto, mas logo se entedia com o Ideal instável, pode ser corroborada por outros poemas e narrativas de Sá-Carneiro. Segue fragmento do conto "O Homem dos Sonhos" de *Céu em Fogo*, em que o narrador-personagem, depois de um intervalo, reencontra o poeta genial:

> Estive dois dias sem o ver. Quando o encontrei de novo à mesa do restaurante, notei uma expressão diferente no seu rosto. Confessou-me:
>
> – Já conheço o ideal. No fim de contas é menos belo do que imaginava... E o meu amigo, o que tem feito? (Sá-Carneiro, 1995, p.481)

Considerações finais

A sensibilidade de qualquer época do passado dá sempre a impressão de que provavelmente é mais limitada do que a nossa, pois estamos naturalmente muito mais cônscios da falta de consciência de nossos ancestrais em relação às coisas de que somos conscientes do que da falta de consciência, em nós mesmos, relativamente às coisas que eles perceberam e das quais não temos a menor ideia.

T.S. Eliot (1991, p.216)

Estudar a produção literária de um poeta é um empreendimento fascinante e, também, bastante arriscado. Tal território torna-se ainda mais perigoso se, à figura do poeta, vier associada a sua unânime genialidade. Não foi objetivo deste despretensioso trabalho descolorir a aura de gênio que, inegavelmente, envolve o poeta Mário de Sá-Carneiro. Mesmo porque, segundo Harold Bloom (2003), seria desnecessário e extremamente pretensioso, por parte do crítico, saber como e por que surgem os gênios; o importante é reconhecermos que eles existem e apreciarmos suas obras em postura, no mínimo, de reverência.

As análises e as interpretações, apresentadas neste trabalho, procuraram reiterar o fazer poético original e sofisticado de Sá-Carneiro, que se fundamenta nas teorias da modernidade e, por esta razão, é conscientemente edificado. Aqui, tanto a investigação do gênio quanto a do delírio foram relacionadas, não ao poeta Sá-Carneiro, mas ao sujeito lírico, visto como entidade discursiva construída por aquele e, por isso, possível de ser analisado. Não houve a intenção de se fazer um estudo biográfico que, em detrimento da proposta de um estudo literário propriamente dito, geralmente só repete aquele reducionismo empobrecedor de se tentar descobrir as possíveis motivações do escritor para produzir sua obra. Nossa análise privilegiou a investigação do discurso literário e, ao sondar as teorias poéticas relacionadas ou próximas a ele, permitiu que delineássemos algumas possíveis interpretações, que aqui foram expostas.

O objetivo de buscar uma *chave-mestra*, que permitiria nosso acesso fácil e irrestrito a todos os aposentos edificados por Sá-Carneiro, mostrou-se impossível. A presente dissertação revelar-se-ia, em suas últimas páginas, pretensiosa e incapaz de desenvolver a proposta apresentada. A *estrutura mínima* da poética carneiriana, ideal que tentamos alcançar, permanece inatingível. Diferentemente do sujeito lírico, que se estende ao Absoluto e, com ele, decepciona-se; a nós, pessoas comuns, não é concedida a contemplação deste ideal e, pelo fato de o ser impossível para nós, a poesia torna-se, a cada tentativa-leitura, ainda mais fascinante e misteriosa.

Se não conseguimos chegar ao destino tão almejado, podemos, entretanto, descrever o que apreendemos desta viagem pelo labirinto construído por Sá-Carneiro.

A consideração de que o poema "Partida" representa a síntese da poética carneiriana, nossa hipótese principal, confirmou-se à medida que investigamos os poemas de

Dispersão e também outros textos do autor. Os eixos temáticos que investigamos no poema-síntese, a questão do gênio e o delírio poético, mostraram-se recorrentes na obra de Sá-Carneiro. Na análise dos poemas, notamos que a interpenetração desses eixos forma as engrenagens que impulsionam tanto o sujeito lírico na busca pelo ideal quanto a própria criação poética. Com base nessa relação de interdependência entre o gênio e o delírio, é modelado o suporte em que se sustenta a teoria poética de Sá-Carneiro e, também, desenhado o movimento e o ritmo de toda *Dispersão*. Em "Partida", percebemos o movimento de contração, uma vez que apresenta e condensa os eixos temáticos, além da própria teoria poética que fundamenta a obra. A força ali aplicada para concentrar todos os elementos presentes (centrípeta) é tão potente que, em vez de causar a fusão, provoca a fragmentação e sequente disseminação dos elementos (centrifugação). Os poemas posteriores ao "Partida" ("Escavação", "Inter-Sonho", "Álcool" e "Vontade de Dormir") desenvolvem os temas ou eixos espalhados pelo poema-síntese. Para comprovarmos nossa associação dos poemas de *Dispersão* com o ritmo da pulsação (sístole-diástole), era necessária a repetição desse movimento contração-dispersão. Nesse sentido, o poema "Dispersão" representa o mesmo movimento de "Partida": a concentração dos temas, para depois, novamente, dispersá-los nos poemas a ele sequentes. Tal ideia pode ser relacionada à construção do sujeito lírico que, quanto mais forte é o desejo ou o esforço para reunir-se, torna-se mais fragmentado e dispersa-se.

A tensão produzida pelo movimento de contração-dispersão pode justificar, também, a investigação proposta sobre o diálogo entre a modernidade e a tradição. Reiterada por meio das análises aqui apresentadas, mostramos que os aspectos da modernidade presentes na obra de Sá-Carneiro – além da consciência crítica em relação

ao fazer poético, da construção do sujeito lírico e da produção de efeitos de sentido (de gênio e de delírio) – estão intimamente relacionados com o resgate de elementos da tradição clássica. Tal constatação ao invés de diminuir a genialidade de Sá-Carneiro, como pode pensar os mais ingênuos, só a reitera. A genialidade e a modernidade do poeta manifestam-se, sobretudo, na maneira como se apropria dos elementos da tradição para, depois, recriá-la de maneira transgressora, ultrapassá-la. O estudo sobre o delírio comprova nossa ideia: os elementos retomados da filosofia platônica (ascese, mito da parelha alada, reminiscências) são os mesmos que serão utilizados pelo poeta para desconstruí-la. O sujeito lírico atinge o Absoluto, o "Mistério" que, desvendado, torna-se tão enfadonho quanto a realidade de que fugia. Idêntica postura é mostrada em relação aos moldes e versos de cunho clássico. Mostramos que sob o aparente equilíbrio da estrutura clássica são disfarçados "desvios" que tensionam e "volatilizam", propositalmente, o edifício poético que se sustenta, justamente, graças à distribuição das tensões e às articulações entre os Planos do Conteúdo e da Expressão – temos o equilíbrio a partir da instabilidade. Tais relações de tensão não se configuram apenas entre os Planos do Conteúdo e da Expressão, mas, tal instabilidade revela-se, sobretudo, intrínseca a eles.

Por meio do planejamento intelectual inusitado, o sujeito lírico é construído a partir de um roteiro programático que visa ao cumprimento de um projeto: a investigação e a desconstrução do ideal platônico. Diferenciando-se das pessoas comuns pela capacidade original de percepção e de expressão, o sujeito lírico eleva-se à condição de gênio, isolando-se do mundo natural. Dotado de capacidade intelectual e de sensibilidade extremas, o sujeito empreende-se no desafio de investigar o "Mistério" e atingir o Ideal. Principalmente por meio do

desregramento sensorial e pelo resgate das reminiscências, o Quixote carneiriano busca, em estado de êxtase ou de delírio, descrever as imagens e sensações de seu empreendimento e da conquista do ideal. Alcançado seu objetivo, o sujeito lírico frustra-se com o bem conquistado, uma vez que não correspondia às expectativas por ele criadas. Assim, a figura do gênio e o efeito de sentido de delírio podem ser considerados construções intelectuais do poeta para compor o sujeito lírico, perdido em seu próprio espaço interior: o mais complexo labirinto. Ou o mais belo e intrigante espelho.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução pelo Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BLOOM, H. *Gênio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRANDÃO, J. de S.. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987.

CALINESCU, M. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DIDEROT, D.; D'ALEMBERT. G. In: *ENCYCLOPÉDIE ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Chicago: University of Chicago, 2002. Disponível em: <www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc> e <http://diderot.alembert.free.fr/G>. Acesso em: 18 maio 2006.

ELIOT, T. S. *De Poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FARIA, E. (Org.). *Dicionário latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Gomes Souza MEC, 1962.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*: problemas atuais e suas fontes. 2. ed. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1989.

GUIMARÃES, F. *Simbolismo, Modernismo e vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1992.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência de modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996, p.47-100.

JUNQUEIRA, I. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE. *As flores do mal*. Trad. e intr. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p 45-93.

LELLO UNIVERSAL: *Novo Dicionário Encyclopédico Luso-Brasileiro*. Porto: Lello, 19--, 2v.

LIMA, C. *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ & Comunicarte, 1993.

MARTINS, F. C. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994.

MARTINS, R. M. A recriação de Orfeu na poesia de Mário de Sá-Carneiro. In: SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS 21. *Caderno de resumos*. Unesp/Fclar. Araraquara, 2006, p.52.

______. *O mito platônico na poesia de Sá-Carneiro.* Araraquara, 2006. 19 f. (Trabalho da Conclusão da Disciplina Mito e Poesia, do Programa de Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

______. *Pontos de "Partida"*: aspectos da poesia de Mário de Sá-Carneiro. Araraquara, 2006. 25 f. (Trabalho da

Conclusão da Disciplina Poesia: Teorias e Crítica, do Programa de Estudos Literários. Faculdade de Ciências e Letras) – Universidade Estadual Paulista.

______. *A construção do delírio*: a figuratividade na obra de Mário de Sá-Carneiro. Araraquara, 2007. 20f. (Trabalho da Conclusão da Disciplina Semiótica e Literatura, do Programa de Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

MATOS, O. Um surrealismo platônico. In: NOVAES, A. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p305-336.

MELO NETO, J. C. de. *Poesias completas* (1949-1965). Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MOISÉS, C. F. *O poema e as máscaras*. 2.ed. Rio de Janeiro: Letras Contemporâneas, 1999.

MOISÉS, M. *Presença da literatura portuguesa:* Modernismo. 2.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971.

______. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAIXÃO, F. *Narciso em sacrifício*: a poética de Mário de Sá-Carneiro. Cotia: Ateliê, 2003.

PAZ, O. Poesía de soledad y poesía de comunión. In: ______. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p.95-106.

______. *Os filhos do barro*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

______. Imagem. In: ______. *Signos em rotação*. 3.ed. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, I. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 8.ed. Braga: A.I. – Braga, 1998.

PESSOA, F. *Ideias estéticas*. In: ______ *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

______. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

RIMBAUD, A. *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard, 2003.

SÁ-CARNEIRO, M. de. *Dispersão*. 2.ed. Lisboa: Presença, 1939. (fax-símile).

______. *Cartas escolhidas*. 2 v.. Intr., apêndice documental e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa América, 1985.

______. *Obra completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

______. *Poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Org. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

______. *Poesias*. Intr. Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Ulisseia, 2000.

______. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Org. Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, J. "Espaço curvo e finito". In: ______. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Portugália, 1966, p.130.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVA, D. F. da. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.

SILVA, Z. M. B. *Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro*. Araraquara, 1973, 226 f (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1973.

THAMOS, M. Figuratividade na poesia. In: *Itinerários*. Araraquara, número especial, 2003, p.101-118.

VINCI, L. da. *Tratado de pintura*. Trad. de Jaqueline Lichtenstein. São Paulo: 34, 2006. (Coleção "A Pintura", vol. 10).

Bibliografia consultada

ARRIGUCCI JR. D. *O cacto e as ruínas*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

BERARDINELLI, C. *Mário de Sá-Carneiro – poesia.* Rio de Janeiro: Agir, 1958. (Nossos Clássicos)

BORGES, J. L. Metáfora. In: ______. *Esse ofício do verso*. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.29-49.

BOSI, A. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*, vol. 1. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANDIDO, A. *Na sala de aula*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Fundamentos, 1)

______. *O estudo analítico do poema*. 4.ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002

FERNANDES, A. G.. Espaços do ser e do não-ser e a construção do sujeito lírico em Mário de Sá-Carneiro. In: FERNANDES, A. G.; MOTTA, P. (Org.). *Literatura portuguesa aquém-mar*. Campinas: Komedi, 2005, p.183-195.

FERNANDES, M. L. *Introdução à análise de poemas*. Viçosa: Imprensa Univesitária, 1995.

FERNANDES, M. L.; LEITE, G. M.; BALDAN, M. L. (Org.) *Estrelas extremas:* ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2006. (Série Estudos Literários, n. 6)

ORPHEU 1. 4.ed. Lisboa: Ática, 1984.

ORPHEU 2. Intr. de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Ática, 1976.

PEREIRA SEABRA, J. C. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: CER, 1975.

QUADROS, A. *O primeiro Modernismo português:* vanguarda e tradição. Lisboa: Europa-América, 1989.

REALLE, G. *Para uma nova interpretação de Platão.* Trad. de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1997.

RÉGIO, J. *Ensaios de interpretação crítica*: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. 2.ed. Porto: Brasília, 1980.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 2.ed. Porto: Porto, s/d.

SIMÕES, J. G. *O mistério da poesia*: ensaios de interpretação da génese poética. 2.ed. Porto: Inova, 1971.

VALÉRY, P. *Variedades*. Org. e intr. de João Alexandre Barbosa. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.